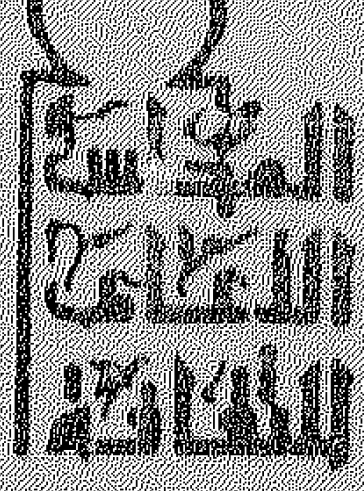




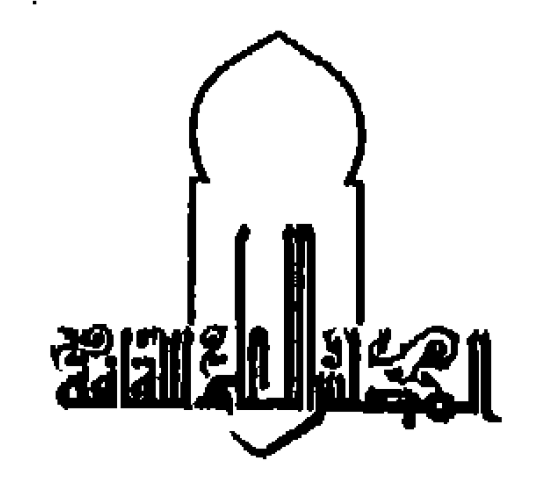
من أعلام المسرح الألماني المعاصر

دكتور أنيس فهمي إقلاديوس

المجلس الأعلى للثقافة

من أعلام المسرح الألمانى المعاصر

دكتور أنيس فهمى إقلاديوس



تصميم الغلاف : **عاطف عبد المجيد**
اشراف وتنفيذ : **محــروس لطيف**

مقدمة

لماذا كتبت هذا الكتاب عن المسرح الألمانى المعاصر؟

هذا السؤال قد يخطر على بال الكثيرين من القراء، ولذلك سأعرض قصة هذا الكتاب منذ البداية.

عندما أنشأت وزارة الثقافة مسرح الجيب فى أوائل الستينيات الذى كان صاحب فكرته وأول مدير له الأستاذ سعد أردش، أحدث هذا المسرح صدمة لكل المتفرجين والمثقفين عموما والعاملين بالمسرح والمهتمين بشئونه على وجه الخصوص، فقد بدأ أول عرض له فى ٢٠ ديسمبر ١٩٦٢ بمسرحية «لعبة النهاية» للكاتب الأيرلندى الأصل صمويل بيكيت رائد مسرح العبث أو اللامعقول ، وكانت المسرحية من ترجمة علاء الديب وإخراج سعد أردش. وأذكر أن المسرح كان يقيم ندوة بعد انتهاء العرض فى كل ليلة لمناقشة المسرحية مع جمهور المتفرجين. وقد أثارت هذه المسرحية جدلا ساخنا ومناقشات حادة سواء فى الندوات أو فى الصحافة بطريقة لم تحدث من قبل لأنها فتحت أمام الجميع نافذة عريضة أطلوا منها على أحد المذاهب المسرحية الحديثة الشاذة وغير المألوفة.

وفى الموسم التالى وبالتحديد فى ديسمبر ١٩٦٣ عرض مسرح الجيب مسرحية من نوع آخر أثارت هى الأخرى تيارًا ثقافيًا جارفًا فى الاتجاه المضاد ظل يهيمن على المسرح المصرى حتى أوائل السبعينيات. كانت هذه المسرحية بعنوان

«الاستثناء والقاعدة» للكاتب والمخرج المسرحى الألمانى برتولت بريشت، ومن ترجمة دكتور عبدالغفار مكاوى وإخراج فاروق الدمرداش.

وحتى هذه اللحظة لم نكن فى مصر قد سمعنا عن هذا الكاتب شيئا، وحتى الذين درسوا المسرح مثلى لم يكونوا يعرفون عنه أى شيء ، ففى خلال دراستى بالمعهد العالى للفنون المسرحية (من ١٩٥٣ - ١٩٥٧) لم ندرس من المؤلفين الألمان سوى جرهارت هاوبتمان باعتباره من رواد المذهب الطبيعى فى المسرح.

كان تقديم برتولت بريشت على المسرح المصرى إيذانا بانطلاقة ثقافية كبرى نحو الاهتمام بأعمال هذا الكاتب وبغيره من الكتاب الألمان والسويسريين الذين يكتبون باللغة الألمانية مثل فريدريش دورينمات وماكس فريش.

كان المسرح المصرى منذ نشأته على يد يعقوب صنوع فى عام ١٨٧٠ فى عهد الخديوى إسماعيل يقدم نصوصا ممصرة أو مقتبسة عن الفرنسية أو مترجمة من اللغة الفرنسية أو الإنجليزية ولا شىء غير ذلك . وظلت الحال كذلك إلى أن كسر المسرح الحر هذا الروتين بتقديمه مسرحية «بيت الدمية» للكاتب النرويجى هنريك إبسن بعنوان «لعبة البيت» من ترجمة وإخراج كامل يوسف وبطولة سعد أردش وأمينة نور الدين ، وكان ذلك فى أكتوبر ١٩٥٣.

هذه مقدمة تاريخية موجزة يتضح منها أننا ظللنا فى مصر مدة تقرب من مائة عام فى جهل تام بالمسرح الألمانى إلى أن قدم مسرح الجيب مسرحية الاستثناء والقاعدة فى عام ١٩٦٣ كما سبق القول.

لقد أثارت عندى هذه المسرحية الرغبة فى التعرف على الأدب الألمانى عموما وعلى المسرح الألمانى بوجه خاص. ولما كنت أحب دائما أن أدخل البيوت من أبوابها فقد التحقت بمعهد جوته بالقاهرة لدراسة اللغة الألمانية وآدابها ، وكنت موفقا فى دراستى حتى أتممت مرحلة الدراسات العليا فى هذه اللغة بعد عشر سنوات من التحاقى بالمعهد، وكانت هذه الدراسات كافية لإجادتى اللغة الألمانية ودراسة نماذج من أدب جوته، وليسنج ، وبوشنر، وفون كلايست من الكلاسيكيين، وبرتولت بريشت ، وبيترفايس، وزيجفريد لينتس، وجنتر جراس من المعاصرين .

بعد ذلك بدأت أقرأ وأبحث فى الأدب الألمانى فترجمت منه مسرحيات وقصصا كثيرة إلى اللغة العربية بتكليف من البرنامج الثانى للإذاعة المصرية، وكان من كبار المشجعين لى على ذلك الأستاذ الدكتور مصطفى ماهر رئيس قسم اللغة الألمانية بكلية الألسن والذى كان يقوم بتدريس مادة الترجمة من الألمانية إلى العربية بمعهد جوته. وعن طريق معهد جوته كانت تصلنى كل شهر مجلة «المسرح اليوم» التى تصدر فى ألمانيا الغربية، وبذلك أصبحت على صلة مباشرة بالمسرح الألمانى المعاصر.

وخلال السبعينيات والثمانينيات أتيحت لى فرص كثيرة للسفر إلى ألمانيا الاتحادية (الغربية) وزرت أغلب مسارحها فى ميونيخ وفرنكفورت وكولونيا وبون ودوسلد ورف وهامبورج، كما حضرت فى ست سنوات متتالية المهرجان المسرحى الذى يقام فى برلين الغربية خلال شهرى مايو ويونية من كل عام. وقد أتيحت لى الفرصة أيضا أن أقضى ليالى ممتعة شاهدت فيها بعض أعمال برتولت بريشت من فرقة البرلينر انسامبل ببرلين الشرقية. وكان من الطبيعى أيضا أن أعقد صداقات مع بعض المؤلفين والمخرجين ومديرى المسارح الألمان.

إن المسرح الألمانى المعاصر مسرح يتدفق بالحياة والازدهار ، والمسارح مزودة بأحدث الصيحات فى مجال تكنولوجيا المسرح، ويمونها بالنصوص فى الوقت الحالى أكثر من خمسين مؤلفا فى ألمانيا ، والنمسا ، وسويسرا . ويعالج هؤلاء المؤلفون جميع القضايا السياسية والاقتصادية والإنسانية، مثل قضية الحكم الشمولى وحقوق الإنسان ، وجرائم الحكم النازى ، وقضايا الشباب والإدمان ، وغير ذلك من القضايا المعاصرة الملحة.

فهل يا ترى استطعت أن أقدم إجابة مقنعة عن السؤال الذى طرحته فى بداية هذه المقدمة؟

فى هذا الكتاب تناولت باختصار بدايات المسرح الألمانى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية حتى وقتنا الحاضر. ثم تلوت ذلك بتقديم عشرة من أهم المؤلفين الألمان مع نماذج من مسرحياتهم.

والآن إذا نجحت بهذا المجهود المتواضع فى أن ألفت أنظار المسئولين عن المسرح ورجاله ونقاده والدارسين له وجماهير القراء إلى أهمية المسرح الألمانى التى يتبوؤها اليوم إلى جوار المسرح الأمريكى والبريطانى والفرنسى والإيطالى فإنى أكون قد حققت أمنية عزيزة على نفسى ظلت تراودنى سنوات طوالا إلى أن أتيحت لها أخيرا فرصة الخروج إلى النور بإصدار هذا الكتاب .

والله ولى التوفيق ،

يوليو ١٩٩٧

دكتور أنيس فهمى اقلاديوس

المسرح الألمانى بعد الحرب العالمية الثانية

إذا حاولنا أن نتتبع الحركة المسرحية فى ألمانيا فى الخمسين سنة الماضية لوجدنا أن الدراما الإبداعية قضى عليها تماما بعد استيلاء هتلر على السلطة فى عام ١٩٣٣. وليس هذا بمستغرب ، إذ من المعروف أن الشكل والمضمون الدرامى يتأثران بالشكل السياسى والاجتماعى فى أى بلد من البلاد. وتحت راية النازية التى حكمت ألمانيا اثنى عشر عاما (١٩٣٣-١٩٤٥) لم يكن من الممكن إنتاج أى عمل إبداعى، فقد كان الحكام النازيون مغرمين بحرق الكتب علنا أمام الجماهير ، ومع الرماد الأسود المتخلف من النيران المشتعلة خيم الظلام والموت على الحياة الثقافية فى ألمانيا. وتحت حكم تلك الدولة البوليسية كان إنتاج الفنون التشكيلية والروايات والمسرحيات والمقالات يخضع لمطالب وزارة الدعاية.

وهكذا توقف تماما النشاط الأدبى والفنى الحقيقى.

وبعد انتهاء الحرب فى عام ١٩٤٥ وجد المسرح الألمانى نفسه فى مواجهة مشاكل متعددة كان عليه أن يوجد لها حلولا.

كانت أغلبية المسارح مدمرة ، و كانت المسارح الباقية ذات إمكانيات ضعيفة جدا، ولذلك اضطر أصحاب الفرق المسرحية للجوء إلى التجارب المسرحية مما دفع الممثلين بالتالى إلى شحذ قدراتهم الإبداعية، فظهرت أشكال مسرحية جديدة من

أهمها ما أطلق عليه اسم «مسرح الحجرة» ، وهو كما يدل عليه اسمه مسرح صغير جداً..

وقد لعب مسرح زيورخ بسويسرا برئاسة أوسكار دوراً أساسيًا فى إحياء المسرح الناطق باللغة الألمانية وإعطائه دفعة قوية أثناء السنوات العصيبة التى تلت الحرب (١٩٤٥ – ١٩٦١). وبعد عام ١٩٦١ عاد الممثلون والممثلات الألمان إلي وطنهم وبذلك بدأ بعث المسرح الألمانى من جديد. أما فى برلين فإن الحركة المسرحية استعادت نشاطها سريعا بعد ١٩٤٥ سواء فى برلين الغربية أو الشرقية.

وفى ألمانيا الاتحادية ظهرت أهم مراكز النشاط المسرحى فى برلين وهامبورج وميونيخ وكولونيا وشتوتجارت وفرنكفورت وذلك بسبب نشاط المنتجين المسرحيين ، إلا أنه لم تكن توجد تلك الفرق الضخمة التى تلم شمل الكثير من الممثلين الأكفاء ، فالجماعات التمثيلية متناثرة ، وفرق المسارح الكبيرة تتكون من فريق من المخرجين ومصممى المناظر والمعدين للمسرحيات ، ومما زاد الطين بلة أن السينما والتليفزيون والإذاعة دخلت فى منافسة مع المسرح.

أما أسلوب العرض فى المسرح الألمانى فقد تغير منذ ١٩٤٥، ولو أن النظام والإدارة المسرحية ظلا على ما كانا عليه، فمازال مسرح الريبرتوار ذو البرنامج المتغير يقدم عروضه ، غير أنه توجد مسارح أخرى تقدم عرضًا جديدًا كل أربعة أو ثمانية أسابيع، كما أن الفرق المتجولة التى ليس لها مسرح خاص دخلت فى منافسة مع الفرق التى لها مسرح ثابت خاص بها.

ومعظم المسارح فى ألمانيا بعد توحيدها الآن تتلقى إعانات، فمن بين حوالى ثلاثمائه مسرح يتلقى ستون مسرحا إعانة من حكومات الولايات، ومائة تتلقى إعانة من المجالس البلدية.

أما باقى المسارح فتعتمد فى تمويلها على الشركات المساهمة أو الاتحادات المسجلة أو المؤسسات العامة. وإلى جانب الإعانة الحكومية ونظام الاشتراكات توجد منظمات معينة تهتم بأن يكون للمسرح ميزانية مستقرة ومؤمنة نسبيا.

النصوص المسرحية :

إذا انتقلنا إلى النصوص المسرحية وجدنا أن قائمة أعمال فترة ما بعد الحرب كانت تتكون فى أول الأمر من أعمال الكلاسيكيين مثل شكسبير وشيلر وليسنج وجوته، والأعمال الحديثة للكتاب الفرنسيين مثل جان أنوى، أو الانجليز مثل جون أوزبورن وكتاب مدرسة الغضب ، أو الأمريكيين مثل آرثر ميلر، أو كتاب العبث وعلى رأسهم بيكيت ويونسكو، كما اتجه المسرح الألمانى فى تلك الفترة إلى إعادة مسرحيات الكتاب الألمان المشهورين مثل بريشت وبارلاخ وكايزر وتسوكماير.

وفى تلك الأثناء برز جيل جديد من الكتاب الألمان الذين نجحوا فى عرض أعمالهم بالمسارح الألمانية واستطاع بعضهم أن يكتسب شهرة خارج حدود ألمانيا .

و بدأ الكتاب المسرحيون ، مثل الأدباء الآخرين فى شتى مجالات الأدب فى فترة ما بعد الحرب، بدأوا يعالجون مشكلات الماضى وأخطاء الحكم النازى (بيتر هرشه وفولفجانج بورشرت) ، ومشكلة اليهود (ماتياس براون ، فولفجانج ألتند ورفر ، ارفين سيلفانوس وانجبورج دريفيتز)، ومشكلة تقسيم ألمانيا (ديترمايكسنر، فولفجانج ألتندورفر)، ومشكلة المادية العمياء فى مجتمع الرخاء (هربرت ازمودى ، جنتر جراس).

وعندما عاودت الكتابة المسرحية ظهورها بعد عام ١٩٤٥ كان من أبرز المهام الملحة ، مشكلة المصالحة مع التاريخ الحديث. لقد تأثر كل كاتب مسرحى يكتب بالألمانية سواء فى ألمانيا أو النمسا أو سويسرا بالتدمير الفظيع الذى أحدثته النازية، وأخذ يحلل ويبحث ويحاول التحرر من العقد والكبت. وهذه الحقيقة تفسر طابع الجدية لكثير من المسرحيات التى كتبت في الخمسينيات والستينيات.

إن الأمل بأن مسرحًا أخلاقيًا أو سياسيًا قد يساعد الشعب على أن يجرى مصالحة مع التاريخ الألمانى الحديث قد عبر عنه رولف هوخهوت وبيتر فايس وهاينار كيبهارت الذين اهتموا بالمسرح الوثائقى ذى الوجوه المتعددة حيث يُبنى

العمل المسرحى على الوثائق وحيث يكون الاعتماد على التقارير والبروتوكولات هو المنهج المفضل لعرض الواقع.

كان رولف هوخهوت هو الكاتب الأول الذى أحيا المسرح الوثائقى باستخدامه الوثائق التاريخية لعهد هتلر فى خلق مسرحيته «النائب» فى عام ١٩٦٣ . وكانت الطريقة التى استخدمها تقليدية ، فقد رفض نماذج برتولت بريشت واتبع خطوات شيلر بأن وضع الفرد ومسؤلية الانسان فى مركز المسرحية الوثائقية.

أما بيتر فايس فقد وضعت ملاحظاته المسرحية الأساس للمسرحية السياسية والمسرحية الوثائقية الثورية. وقد أوضح فايس وكيبهارت أن الدراما الوثائقية والمسرح باعتبارهما من الأشكال الفنية فإنهما محتاجان إلى البعد الجمالى وليس فقط الحدث السياسى.

وبالنسبة لمارتن فالزر فإنه تمسك بالواقعية فى البداية ، ولكنه أدار ظهره بعد ذلك للمسرح السياسى الواقعى الذى كان سائدا فى الستينيات وتحول إلى مسرح الوعى الذى يبرز الحساسيات الفردية للشخصيات الدرامية.

أما تانكريد دورست فإنه يعبر عن الرغبة فى تصوير المسئولية الأخلاقية للفرد على خشبة المسرح، وهذا تحول ملحوظ من الإلتزام السياسى إلى اهتمامات الفرد.

أما فى السبعينيات فقد تخطت الدراما الألمانية مرحلة الاصلاح الفردى لبرتولت بريشت والتعبيرية الاجتماعية لفولفجانج بورشرت إلى آفاق أكثر انفتاحا وتجريبية وعالمية.

لقد اختفت الدعاوى الأخلاقية والتعاليم المدرسية واتجاهات التزمت والمشاعر الهستيرية التى كانت مسيطرة على المسرح الألمانى منذ عصر التعبيرية .

إن المؤلفين المسرحيين الجدد، وهم يبدأون من نقطة الصفر بعد الحرب العالمية الثانية لم يحطموا الاطلال القديمة فحسب، بل خلقوا تركيبات وأشكالا جديدة تستطيع أن تقف على قدميها بين ابتكارات المسرح العالمى المعاصر.

ويمكننا أن نصف المسرح الألمانى الجديد بأنه مسرح ليبيرالى متحرر وإنسانى فى الوقت نفسه ، وإن لم يعد يتميز بالوطنية . إنه مسرح أوروبى قبل أن يكون مسرحا ألمانيا خالصا.

هذه نبذة موجزة عن الإطار الذى يدور فى داخله المسرح الألمانى المعاصر. وفى الفصول القادمة سنعرض بشىء من التفصيل أسماء عشرة من أعلام كتاب المسرح فى ألمانيا مع ذكر تاريخ حياتهم وعرض أهم أعمالهم المسرحية .

الفصـــل الأول
فولفجانج بورشرت *Wolfgang Borchert*
(١٩٢١ - ١٩٤٧)
والتعبيرية الاحتجاجية

بين الدمـار والأمل، بين الموت والحـيـاة، بـين اليـأس والإيمان نمت وتـرعـرعت أعمال فولفجانج بورشرت، فقد استمرت حياته عامين فقط بعد عودته من جـحيم الحرب العالمية الثانية. كانت هدنة قصيرة محسوبة لكل ما تألق من إنتاج الكاتب الشاب المريض. لم يجد بورشـرت وقتا للراحة، كان دائما لاهث الأنفاس مطاردا. عندما كان يبحث عن فرصة للخلاص والشفاء كان يريد أيضا أن تكون له الإرادة لكى يقاوم ذلك المرض اللعين الذى كان يهدد حياته بدون سبب مفـهوم. لقد منح ساعات قليلة لكى يتحقق من فشل كفاحه ضد المرض. لذلك كانت السنوات الأخيرة من حياته سباقا صارما عنيدا مع الساعات والأيام والليالى التى كانت تجرى سراعا.

لقد خدعته الحرب وسلبته أحسن سنوات شبابه ، وعندما عاد أخيرا بعد انتهاء الحرب وأحس بوجوده كإنسان حر واجه حياة عاصفة فقد فيها كل شيء . ولما كان يحب الحياة فقد ظل رافضا مصيره. كانت حياته مزيجا من الكفاح والعذاب كما كانت أيضا مشحونة بالإنجازات ، إذ أنه بانقضاء عام ١٩٤٧ كان قد

قال لنفسه ولجيله ولعصره أشياء قيمة لا تنسى مهما مرت الأيام ومضت الأعوام.

إن حياته وأفكاره وكتاباته كانت تبحث عن الحقيقة ، مع أنه عرف منذ حياته المبكرة أن الحقيقة مؤلمة تؤدى إلى عزلة الإنسان وليس من السهل تقبلها من الآخرين. ولكن الصبر على ألم المرض وعلى عزلة الإنسان يحمل فى نفس الوقت الخلاص.

لم يكن بورشرت يحتمل الاستسلام الصامت فى مقابل الحقيقة.. ففى رسائله التى كتبها أثناء الحرب تحدث عن نوع من الحقيقة دفع بملايين من البشر إلى الهلاك. لقد اكُتشفت هذه الرسائل بعد وفاته عند تفتيش منزله بهامبورج. إنها تمدنا بمادة سخية للاتهام . لقد ساقوا بورشرت قبل أن يبلغ العشرين من عمره مع مئات الآلاف من الألمان إلى الحرب ضد الاتحاد السوفيتى ورأى دم أولئك الجنود ينساب بدون توقف على أرض المعركة كما انساب دمه أيضا . ولكن الأصعب من ذلك كانت إصابته بالمرض، فقد خرج من المستشفى العسكرى بيد متمزقة من طلقات الرصاص ومصابا بيرقان مصحوب بحمى ودفتيريا وساقوه إلى السجن فى مدينة نورمبرج Nüremberg، حيث حوكم وحكم عليه بالإعدام بسبب آرائه السياسية ومجاهرته بانتقاد سياسة الدولة. وظل بورشرت ستة أسابيع وحيدا فى زنزانته منتظرا تنفيذ حكم الإعدام وهو فى جحيم من القلق والرعب. ولكن شاء القدر أن يعود بورشرت إلى الحياة مرة أخرى، فقد خفف حكم الإعدام نظرا لحداثة سنه. إلا أن الحياة التى منحها إياه القدر لم تكن سوى العزلة المقهورة داخل زنزانه مظلمة . وبعد ستة شهور أنعموا عليه بالذهاب مرة أخرى إلى الجبهة الروسية! وبالرغم من مرضه وضعفه دفعوا به إلى الخطوط الأمامية.

ولكن المرض كان أقوى من جميع الأوامر الخالية من الرحمة بعد أن أصبح بورشرت غير قادر من الناحية الصحية على أداء أى شىء . ولهذا السبب فصل من الجيش وظل مريضا عاطلا عن العمل. ولما كان ، قبل تجنيده فى الجيش ، قد

مارس التمثيل بضعة شهور فقد عرضت عليه فرقة التميل بالجبهة أن يصحبها فى رحلة تمثيلية فسمح له الجيش بذلك . ولكن فى اليوم السابق لموعد الرحلة أُودع بورشرت السجن بسبب دسيسة سياسية لمدة تسعة شهور فى زنزانة انفرادية ببرلين حيث قضى لياليه وأيامه بدون حماية من القنابل التى كانت تنسف برلين فى ذلك الوقت.

وفى ربيع عام ١٩٤٥ أُحضر إلى الجنوب الغربى من ألمانيا المدمرة حيث أفرج عنه الأمريكيون. وعلى قدميه سار بورشرت خلف دبابات الحلفاء التى كانت تزحف شمالا قاصدا هامبورج على نهر الإلبه Elbe فوصلها محطما خائر القوى تنخر فى جسمه الحمى. وبعد مسيرة يوم آخر وصل إل منزله حيث كانت توجد أمه التى استقبلته كميت عاد ثانية إلى الحياة.

كان محتاجا إلى الراحة ولكن الراحة لم تسعفه . كما أُهمل علاجه أثناء الحرب وفى فترة السجن، كذلك أُهمل علاجه بعد أن وصل إلى بلده . ومع ذلك فإنه قاوم ولم يستسلم فقد عمل مساعدا للإخراج فى أحد المسارح ، إلا أن إرادته لم تستطع أن تقهر المرض الذى كان قد تغلغل فى جسمه . وفجأة ظهرت بارقة أمل عندما نصحه الأطباء بالذهاب إلى سويسرا للعلاج . وفى سبتمبر ١٩٤٧ استقل القطار وحيدا دون رفيق، وعندما أطل من نافذة القطار ليودع أمه وهامبورج ونهر الإلبه Elbe كان ذلك هو الوداع الأخير.

وفى مدينة بازل Basel دخل المستشفى للعلاج ولكن المرض اشتد عليه وتوقف كبده عن القيام بوظائفه فلفظ أنفاسه فى يوم الخميس العشرين من نوفمبر عام ١٩٤٧ .

ولد فولفجانج بورشرت Wolfgang Borchert بمدينة هامبورج فى العشرين من مايو عام ١٩٢١. وقد أحب الشعر فى باكورة حياته وكان ريلكه Relke مثله الأعلى وهو مازال فى الثامنة عشرة من عمره ، فجرى قلمه على الورق فياضا بمشاعره .

لقد قست الدنيا عليه وناءت بكل آلامها وأحزانها عليه ، فسجل أحاسيسه فى شاعرية متدفقة . وبعض قصائده كانت هدايا إلى آنسات وسيدات أحبهن كما كان يحب الزهور.

كتب بورشرت ديوانا من الشعر حول هامبورج مسقط رأسه التى أحبها وأحب ريحها الغربية وطيور النورس التى تحلق فى سمائها كما أحب نهر الإلبه الذى يحتضنها . كان هذا الديوان بعنوان «**مصباح وليل ونجوم**»، كما كتب أيضا مجموعات من القصص القصيرة بعنوان «**زهرة الهندباء البرية**»، «**على الطريق**»، «**فى هذا الثلاثاء**» ، «**لا أحد يعرف إلى أين**».

وعن مدينة هامبورج كتب تأملات بعنوان : «**أيتها المدينة، الأم بين السماء والأرض**»، كما ترك مجموعة من القصائد والقصص القصيرة بعد وفاته.

إلا أن أهم أعماله وأكثرها شهرة هى مسرحية «**فى الخارج أمام الباب**» والتى وضع لها بورشرت إيضاحا إضافيا كتب فيه «**مسرحية لا يعرفها أى مسرح ولا يريد أن يشاهدها أحد من الناس**».

كتب بورشرت مسرحية «فى الخارج أمام الباب» فى ثمانية أيام فى أواخر خريف عام ١٩٤٦. وقد تلقفتها إذاعة الشمال الغربى من ألمانيا فأذاعتها للمرة الأولى فى الثالث عشر من فبراير عام ١٩٤٧ وأعادت إذاعتها مرات ، كما أذاعتها أيضا الإذاعات الألمانية الأخرى. أما عرضها فى المسرح فقد حدث للمرة الأولى بهامبورج فى الحادى والعشرين من نوفمبر عام ١٩٤٧، أى فى اليوم التالى لوفاة بورشرت ، ثم عرضتها جميع المسارح الألمانية الهامة تقريبا . وقد ظهرت فى فيلم سينمائى بعد ذلك بعنوان «حب ٤٧» كما ترجمت إلى الكثير من اللغات الأوربية ، ونشرت ككتاب فى نوفمبر ١٩٤٧.

إن مسرحية «فى الخارج أمام الباب» كانت من أوائل المسرحيات التى عرضت بعد الحرب العالمية الثانية وهى ليست إلا صرخة غاضبة ترفض كل ما تعلمه الشباب الألمانى، وتعرى بدون رحمة النظام النازى المشئوم الذى دمر ألمانيا تدميرا

شاملا من الناحيتين المعنوية والمادية. وكان الموضوع الذى اختاره بورشرت للتعبير عن سخطه قصة شاب يبلغ الخامسة والعشرين من العمر يدعى بيكمان Beckmann اشترك كجندى فى الحرب العالمية الثانية على الجبهة الروسية. عاد بيكمان إلى ألمانيا بعد انتهاء الحرب وهو جائع يرتعد من البرد ويعرج بعد أن فقد ركبته فى الحرب وأصبح يستخدم ساقا خشبية. عاد بيكمان إلى بلده هامبورج فلم يجد عائلته ووجد منزله حطاما.

يبدأ المشهد الافتتاحى للمسرحية فى مساء أحد الأيام على ضفة نهر الإلبه Elbe الذى تقع عليه مدينة هامبورج.

الدنيا ظلام والصمت يخيم على المكان.

يسمع صوت رجل يتجشأ من كثرة ما أكل من الطعام ، ثم يقترب الصوت شيئا فشيئاً . يسقط شعاع من الضوء على رجل بدين وقور يرتدى ملابس السهرة وهو يتمشى على ضفة النهر بعد العشاء . نسمع منه تعليقا قاسى السخرية على رجل كان واقفا على حافة النهر وهو موشك على السقوط فيه. يلقى الرجل بنفسه فى النهر فيعلِّق الرجل البدين قائلا إنه لابد أن يكون واحدا من أولئك الجنود الذين يستسهلون التخلص من حياتهم عندما لا يجدون طعاما أو عملا فى ألمانيا بعد الحرب!

يدخل بعد ذلك رجل عجوز نعلم أنه المعبود القديم الذى نسيته البشرية وقد أصبح الآن كهلا بائسا يتجول فى الأرض باحثا عن السبب فى فشله . أما الرجل البدين الذى لا يكف عن التجشؤ فهو ينتمى إلى المهنة التى أصبحت تدر على أصحابها الذهب : إنه حانوتى.

ونشعر أننا أمام مواجهة بين المعبود القديم والمعبود الجديد. لقد أصبح المعبود القديم الآن عجوزاً ضالا يسأل نفسه ما هو الخطأ الذى ارتكبه حتى تدهور إلى هذه الحال . أما المعبود الجديد فهو رمز بغيض للموت.

وتدور أحداث المشهد الثانى فى قاع نهر الإلبه . إن بورشرت يصور لنا فى هذا المشهد موقفا غاية فى التعبيرية والمعقولية فى الوقت نفسه. ففيه نرى

بيكمان Beckmann ، الجندى الذى ألقى بنفسه فى النهر فى المشهد السابق، منطرحا على قاع النهر فى المكان الذى سقط فيه ، ثم تحضر عجوز شمطاء تمثل روح نهر الإلبه ، وتنحنى على الجندى طالبة منه أن يقوم ويغادر النهر ، لأنها قد سئمت من رؤية المئات من النساء الذين انتحروا بإلقاء أنفسهم فى النهر بعد أن يئسوا من مواجهة الحياة . إن نهر الإلبه ممر تجارى هام وله مهمة أفضل بكثير من إيواء المنتحرين.

وتدور بقية أحداث المسرحية حول المحاولات اليائسة وغير المجدية التى يقوم بها بيكمان ليجد له مكانا بعد أن لفظه نهر الإلبه ، ولكنه أينما ذهب يواجه بالرفض والطرد ولذلك يظل دائما «فى الخارج أمام الباب» . وتنتهى المسرحية بمشهد فى منتهى القوة يلعن فيه الجندى جميع الناس الذين رفضوه ومن بينهم الرجل البائس العجوز الذى كان فيما مضى معبودا!

ومع أن بورشرت نشأ وتربى فى أحضان المجتمع النازى ، وكان فى العشرينات من عمره عندما كتب هذه المسرحية ، إلا أنه كان ناضجا بما فيه الكفاية لكى يدرك إلى من يوجه اللوم على الظروف غير الإنسانية التى صورها فى مسرحيته . ففى مشهدين من التعبيرية الرائعة التى تنضح بالسخرية المريرة اللاذعة يصور حب الألمان للروح العسكرية ومقدرتهم على تخدير حسهم الأخلاقى.

فى أحد هذين المشهدين يذهب الجندى بيكمان لزيارة كولونيل فرقته القديمة. كان بيكمان يعيش فى حالة من الكوابيس المفزعة لأن الكولونيل عهد إليه فى أحد الأيام بالإشراف على فريق من الجنود ، ولكن أحد عشر رجلا منهم قُتلوا.

لذلك كان يحلم كل ليلة بكابوس مفزع يتكرر بنفس الصورة. كان يحلم بزوجات الأحد عشر جنديا يطاردونه بصحبة هيكل عظمى عملاق يرتدى زى الجنرال ويعزف على آلة موسيقية مصنوعة من عظام آدمية. وعندما يقص بيكمان على الكولونيل هذا الحلم المفزع يصاب بنوبة هستيرية تزداد حدتها شيئا فشيئا ويمتلىء المسرح بأصوات الآلة الموسيقية المفزعة ويستدير الكولونيل متوجها نحو الهيكل العظمى وقد تخضب بنطلونه بخطوط حمراء من الدم!

أما المشهد الآخر فهو أكثر بساطة . لقد سرق بيكمان زجاجة من الخمر من مائدة الكولونيل، وعندما تصيبه الثمالة يصور بطريقة كاريكاتورية وحشية تقاليد الجيش النازى وتعاليمه التى استعبدت عقله وجسمه . وعندما يفقد وعيه من شدة الغضب يتمخطر على المسرح بساقه المتصلبة التى تجعله يقلد بشكل ساخر «خطوة الأوزة» التى اشتهر بها الجيش النازى وهو يصيح فى كل خطوة قائلا : «هايل Heil» أى «يعيش» وهو يقصد بذلك يعيش هتلر ، وهو الهتاف الرسمى الذى كان دائما على لسان الجيش النازى والشعب الألمانى أثناء حكم هتلر!

عندما كتب بورشرت مسرحية «فى الخارج أمام الباب» لم يجد الوقت أو الصبر على الاهتمام بمشكلات الشكل المسرحى ولم يكن لديه أمل بأنها ستعرض على المسرح فى أحد الأيام. لقد نضجت هذه المسرحية على نار جحيم أرضى وهى أكثر من أن تكون فرصة أدبية تتجمع فيها أصوات الملايين من الأموات والأحياء، بالأمس وقبل الأمس واليوم وفى الغد للشكوى والاتهام والتحذير. إن آلام هذه الملايين تتحول إلى صرخة فزع ضد الحرب . فعندما يطلق بطل المسرحية بيكمان صرخته الأخيرة قبل إسدال الستار على نهاية المسرحية وهو يقول:

«ألا يجيب أى واحد منكم؟» يصمت الجميع .

كانت هذه الصرخة الاستفزازية صدمة عنيفة لكل من سمعها في الإذاعة للمرة الأولي، إلا أنها، بعد الإفاقة من الصدمة، فكت آلاف الألسنة من عقالها فى ألمانيا المحتلة المدمرة. لقد رد عليها المستمعون وهم متألمون مذعورون غاضبون مقاومون وشاكرون . لقد رد عليها أصدقاء بورشرت الجدد بعد أن شعروا بأن هذه الصرخة لا يمكن تجاهلها أو غض النظر عنها، فقد كتب إليه زملاؤه قائلين:

«نحن زملاؤك الذين يماثلونك فى العمر. نحن جنود ستالينجراد (Stalingradوسمولنسك Smolensk). نحن الذين جلسنا سويا فى توتر وقد انقطعت أنفاسنا. نحن سمعناك وفهمناك. وبعد أن عايشنا هذه التجربة واحتملناها وشغلنا بها، بدأنا الآن فى مناقشتها. نحن نشعر أن شيئا رجعيا متمكنا من أنفسنا قد

حلت عقدته. إن واحدا من صفوفنا كان هو الأول الذى وجد الشجاعة على الكلام. إن حلقة الصمت الجليدية، هذا الصمت الذى كان أقوى وسائلنا للدفاع عن وطننا الذى أصبح غريبا عنا، هذه الحلقة قد كسرت فى موضع ما . إننا جميعا الذين كنا نسير فى كل مكان ونحن نرتدى دائما الملابس العسكرية الملونة ، ونضع على أعيننا النظارات الواقية من الغازات، ونجمع الفضلات ، ونتناقش فى زوايا الشوارع ، وندخن أعقاب السجائر ، نحن الذين كنا كل يوم نَقتُل ويُقتل أفراد منا، نحن الذين كنا نجلس القرفصاء أثناء الليل بجوار فراش زملائنا القتلى وكنا نتعذب لرؤية عيونهم التى أنطفأ فيها النور. نحن الآن نسمع صوتنا مرة أخرى، صوتنا الذى صاغه واحد منا فى كلمات. لذلك عندما لا يرغب أحد فى سماع صوتك ولا يعرض أحد المسارح مسرحيتك ، ولا يصفق أحد من رواد المسارح استحسانا لك، فإننا نرجوك ياعزيزنا بورشرت ألا تتقاعس عن الاستمرار فى طريقك ، بل اكتب لأجلنا ، اكتب لأجل زملائك ، لأجل الآلاف من «بيكمان» ، لأجل المعزولين والمهْملين. اكتب لأجل الذين لم يجدوا مأوى عند عودتهم . اكتب لأجل الذين سُلب شبابهم وهم مازالوا شبابا . اكتب لأجل البائسين ، لأجل المؤمنين الذين لا يحصى عددهم. اكتب لأجل الذين يظلون واقفين فى الخارج أمام الباب. لا تتراجع اكتب قائلا: «إن قلبك ينزف دما». بعد أن عرضت مسرحية «فى يالخارج أمام الباب» بمدينة هامبورج وكان بورشرت قد توفى فى اليوم السابق لافتتاحها ، لاقت نجاحا لم يسبق له مثيل وتحدثت عنها جميع الصحف والمجلات وجاءت من الخارج عروض كثيرة لترجمتها، ووضع ثلاثون مسرحا هذه المسرحية ضمن خطتهم للعرض، ووزعت آلاف النسخ من قصائد بورشرت وقصصه وكتبت عنه عشرات المقالات ونوقشت أعماله فى ندوات حتى أصبح اسمه على كل لسان فى ألمانيا ودخل تاريخ الدراما الألمانية من أوسع أبوابه وأصبحت مسرحية «فى الخارج أمام الباب» أهم وأشهر مسرحية عرضت بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وأصبح اسمه يذكر بجوار أسماء الأدباء الألمان الخالدين.

الفصل الثاني

تانكريد دورست *Tankred Dorst*

(١٩٢٥-)

بين الواقع واليوتوبيا

ما الذى يهتم به تانكريد دورست وما هو الموضوع الذى يتكرر كثيرا فى مسرحياته؟ يجيب هو نفسه على هذا السؤال قائلا: «إنه القوة الطاغية للتخيل والرعب، وأيضا الأحلام اليوتوبية والصراع بينها وبين الحقيقة الواقعية ، والتعارض بين اليوتوبيا والواقع، والتناقض بين ما يحب الإنسان أن يكونه وبين الإنسان كما هو كائن».

من هذا المفهوم تنبع مسرحياته الخيالية مثل «الحديقة المحرمة» ، «أنا، فويرباخ» ، «كوربس» ، وأيضا المشاهد المتتابعة فى «بارتسيفال» ، و«ميرلين» وهى من أكبر إنجازات دورست الناجحة.

ولكن أعماله توضح أيضا المواجهة بين التاريخ الخاص والعام، وتداخل السياسة فى المسائل الشخصية. ويتبين هذا بجلاء ووضوح فى أول نجاحاته المسرحية «تولر» ، ثم يتأكد فى مسرحية «عصر الجليد» التى تتعرض لقضية الكاتب النرويجي الكبير كنوت هامسون الذى قدمته حكومته للمساءلة فى قضية اتهامه بالتعاون مع النازية أثناء الحرب العالمية الثانية.

وفى هذا الصدد يقول دورست : «أنا لا أهتم بالأسباب والمبررات بل أهتم بالإنسان . وأنا أتساءل ماذا يحدث لأناس ليست لديهم أسباب أو مبررات . هل يتجردون من القيمة بالنسبة للكاتب المسرحي والعمل المسرحي؟ هل ينبغى أن يضيعوا. هل يجوز أن يضيعوا؟ إننى أهتم بإنسان يتمسك بموقفه حتى ولو كانت أسبابه ومبرراته السياسية حمقاء . إنه يجذب انتباهى إليه لأرى كيف يتصرف».

حياته :

ولد تانكريد دورست فى التاسع عشر من ديسمبر عام ١٩٢٥ فى قرية أوبرليند بالقرب من زوننبرج بمقاطعة تورينجن، وكان أبوه مهندسا يدير مصنع الآلات الذى يملكه الجد، وكانت الأم تنتمى إلى عائلة تملك مصنعا فى فوبرتال.

إن المرض الذى كان طابع أسرة دورست ترك أثره فى حياة وإدراك الصغير تانكريد . لقد مات والده فى شبابه بمرض السل وأصاب هذا المرض بشدة أخاه الصغير فأخذ يتلقى العلم من مدرس خاص فى منزل والدته. أما تانكريد فقد ذهب إلى المدرسة الإبتدائية فى سن السادسة بقرية أوبرليند ثم ذهب بعد ذلك إلى المدرسة الثانوية فى زوننبرج. إن العناية التى أولتها والدته بعد وفاة والده إلى أخيه المريض تركت لديه إحساسا بالعزلة ، كما أن الغيرة من أخيه الأكبر جعلته يشعر بأنه شخص غير مفهوم . وهذا الوضع الذى وجد نفسه فيه دفعه إلى الكتابة والقراءة فى وقت مبكر ، وبذلك شيد لنفسه عالمه الخيالى الخاص به.

وعندما بدأت الحرب العالمية الثانية كان فى الثالثة عشرة من عمره ، وكانت خطب الزعيم أدولف هتلر تذاع فى قاعة الفيزياء بالمدرسة . وفى تلك السنوات من مراهقته امتلأ برغبة شديدة فى الموت . كان يمشى وحيدا حول المراعى الرطبة، وكان يرغب فى السقوط من السماء إلى البحر وأن يضحى بنفسه ، وكان يبغى أن الحرب التى نشبت ستهيىء له الفرصة لذلك.

فى شتاء عام ١٩٤٢، وكان عمره حينذاك ستة عشر عاما التحق بالفرقة البحرية لمنظمة الشباب الهتلرى ، ولكنه فصل منها بعد ثلاثة أيام، فشعر عندئذ

بعدم الأمان وأن ليس له مستقبل ، وخشى من اللوم الذى سيواجهه عند عودته إلى المنزل ، فسافر إلى برلين حيث أقام عند خاله الطبيب. بدت له برلين مدينة مضطربة، ومن خلال أسلوب حياة خاله ونقده للنظام النازى ومعرفته بحقيقة الحرب، تعرف تانكريد على الحياة من زاوية أخرى وشعر ببعده عن كل أصدقائه ومعارفه . وبعد وقت قصير بدأ يشعر بتأثير الإيدلوجية النازية فى داخله.

غادر تانكريد برلين إلى نورمبرج، وهناك كان عليه وعلى زملائه الطلبة أن ينتشلوا الموتى من بين أنقاض المنازل التى دمرتها القنابل. وفى عام ١٩٤٤ وُضع فى إحدى الثكنات العسكرية بمدنية أوجزبورج. وفى خريف ذلك العام وبعد عدة أسابيع من غزو جيوش الحلفاء لنورماندى أرسل إلى الجبهة الغربية، ولكنه وقع فى الأسر بعد بضعة أسابيع. وبعد إقامة قصيرة فى المعسكرات الإنجليزية أرسل ضمن خمسة آلاف من الأسرى على ظهر باخرة إلى أمريكا حيث عاش حتى انتهاء الحرب.

وخلال سنوات الأسر أمضى وقته فى القراءة، فقرأ فى مكتبة المعسكر أعمال دوستويفسكى وشتيفان تسفايج، وهاينريش هاينه وأيضا الأدب الألمانى الذى لم يكن حتى تلك اللحظة معروفا لديه. إن الحياة الوثيقة فى المعسكر مع أناس من مختلف الثقافات والأمزجة والطباع، والعمل فى المصانع والحقول كانت هى فرصته لكى يتعلم أشياء كثيرة.

يقول تانكريد دورست : «فى إحدى المرات كان يجب علينا ، نحن الأسرى ، أن نبنى مقبرة تحت أحد المنازل . وتحت هذا المنزل وفى وسط الظلام تبادلت مع أحد زملائى من الأسرى قراءة الكتاب الذى ترك لدى أكبر الأثر فى ذلك الوقت واستمر تأثيره علىّ بعد ذلك فى حياتى . هذا الكتاب هو رواية «جبل السحر» لتوماس مان.

وفى عام ١٩٤٧ وكان قد بلغ الحادية والعشرين من عمره، عاد دورست إلى ألمانيا المقسمة بدون أمل فى المستقبل . كانت زوننبرج تحت الاحتلال السوفيتى

وكان شمل الأسرة قد تشتت بعد أن تحطم بيتها. وأخيرا وجد له مأوى عند أقرباء له فى مدينة لونين حيث واصل دراسته التى أنهاها بحصوله فى عام ١٩٥٠ على شهادة إتمام الدراسة الثانوية. وفى نفس العام درس الفلسفة واللاهوت فى بامبرج وبعد فصلين دراسيين رحل إلى ميونيخ التى يعيش فيها حتى الآن.

بداية حياته المسرحية:

بدأ دورست حياته المسرحية بميونيخ فى عام ١٩٥٣ عندما اتصل بمسرح العرائس المسمى «اللعبة الصغيرة». إن مسرح العرائس يتسم بميزة سيكولوجية معينة، وهى أن المرء يختفى وراءه. إنه نوع من المسرح الميكانيكى الذى يصلح لأن يكون مكانا لتدريب شاب يحتاج إلى الثقة بالنفس. وحتى عام ١٩٥٩ كان دورست قد كتب ست مسرحيات من نوع الاسكتشات الموسيقية والقصص الخرافية والقطع الهزلية . وقد كان لتجاربه ومعارفه التى اكتسبها من مسرح العرائس تأثير كبير على أعماله المسرحية فيما بعد.

ونظرا لحاجته إلى المال فقد أنهى دراسته فى الآداب الجرمانية وتاريخ الفن والفنون المسرحية بدون الحصول على شهادة . ومع ذلك جاءت الفرصة لأن يُعترف به ككاتب، وبذلك فُتح أمامه باب جديد للعمل الفنى . ففى أكتوبر ١٩٥٧ أعلن المسرح القومى بمدينة مانهايم عن مسابقة للأدباء الشبان حول موضوعات الساعة مثل القنبلة الذرية ، الصراع العنصرى ، النازحون ، انفصام الشخصية فى المجتمع الحديث. عندئذ سارع دورست بتقديم مسرحية اقتبسها من عمله بمسرح العرائس تحت عنوان «**مجتمع فى الخريف**» وحاز بها على جائزة المسابقة وقدرها ٤٠٠٠ مارك وهو مبلغ كبير جدا بالنسبة له فى ذلك الوقت. وقبل ثلاثة شهور من عرض هذه المسرحية التى لم تلاق نجاحا كبيرا عرض مسرح مدينة لوبيك مسرحية لدورست بعنوان «**المنحنى**» لاقت نجاحا هائلا ، وفتحت أمام المؤلف المسرحى الشاب باب الدخول إلى مسارح كثيرة فى ألمانيا وفى الخارج.

مسرحية «المنحنى»:

هذه المسرحية تتكون من ثلاث شخصيات ، منهم شقيقان يلاحظان أن السيارات تسقط باستمرار عند عبورها منحنى شديد الانحدار لا يحده سور، فيتكسب الشقيقان من الحوادث التى تقع عند هذا المنحنى، فأحدهما يصلح السيارات المعطوبة ويبيعها ، والآخر يقوم بإلقاء خطب رثاء مؤثرة عند قبور الضحايا . وهكذا نجد ، كما يقول الشاعر، «مصائب قوم عند قوم فوائد».

ثم يأتى أحد المسئولين ويحدث له حادث عند المنحنى ولكنه ينجو منه ، فيعد الشقيقين بأنه سيهتم بإصلاح المنحنى حتى لا تحدث حوادث أخرى. وبما أن إصلاح المنحنى سيقضى على المصدر الذى يتكسب منه الشقيقان فإنهما يقتلان الموظف المسئول ويلقى الشقيق الثانى على قبره خطبة الرثاء المعتادة!

مسرحية «خطبة استهجان طويلة عند سور المدينة»:

عرضت هذه المسرحية فى ورشة مسرح شيلر ببرلين فى عام ١٩٦٢ ، وهى مسرحية من فصل واحد على نمط مسرح خيال الظل الصينى . وقد تألقت هذه المسرحية واكتسبت واقعية خاصة بسبب تزامنها مع إقامة سور برلين ، وأصبح مشاهدوها يرون فيها احتجاجا صارخا من الفرد ضد عنف السلطة مرتبطا بالحدث السياسى الخطير ، وهو إقامة سور برلين فى ١٣ أغسطس ١٩٦١.

تتلخص هذه المسرحية فى أن زوجة صائد سمك تقف أمام سور مدينة حيث يوجد القيصر وضباطه وجنوده ، وتطلب إلى القيصر أن يعيد إليها زوجها الذى جند ضمن المجندين فى الحرب. ويعرض عليها أحد الضباط أن تتعرف على زوجها من بين الجنود فتتبين أنه مات، إلا أنها لا تعترف بذلك بل تختار واحدا من الجنود وتقرر بأنه زوجها. وعندما يشك الضابط فى صدقها يطلبون إليها أن تمثل مشاهد من حياتها الزوجية مع ذلك الجندى ، فإذا اتضح صدقها أفرجوا عن الجندى وأعطوه لها. ولكن الجندى الذى اختارته لم يوفق فى أداء دوره فأعادوه إلى مكانه

فى الجيش . وعندئذ تلقى المرأة خطبة استهجان طويلة عند سور المدينة ولكن لا أحد يسمعها أو يرد عليها . وقد نجح دورست فى الصياغة الفنية لهذه المسرحية التي استخدم فيها أسلوب «المسرحية داخل المسرحية».

مسرحية «كيف نلعب اللعبة»:

فى عام ١٩٦٣ يكرر دورست أسلوب المسرحية داخل المسرحية فى مسرحية **«القط الذى يلبس الحذاء الطويل»** أو **«كيف نلعب اللعبة»** ، وهى مقتبسة عن حكاية خرافية مشهورة. وهنا أيضا يوضح العنوان ـ «اللعبة كلعبة» ـ حقيقة المسرح كمسرح وبهذه الإشارة يكتسب إعداد دورست للقصة الخرافية طبيعة استعراضية. وللمرة الأولى يعالج دورست فى عمله المسرح ووجوده كأدوار تلعب . وقد نجح دورست ، ليس فقط فى أن يضع موضع الشك، الإعدادات المسرحية فى مسرح الإيهام التقليدى ، بل أيضا أن ينتقد المسرح الملحمى، مسرح بريشت المضاد للإيهام . وبوقوفه ضد مفهومى المسرح التقليدى والمسرح الملحمى فإنه يقرر أن المسرح مكان للعب والمظهرية بشكل مطلق. وفى هذا الصدد يقول دورست: «إننا هنا بإزاء عمل يعتمد على المظهرية والإبهار والخداع، وعلى إثارة متعة الهزل التى تعتمد على آلية الشخصيات التى تلعب أدوارها بشكل آلى مثل «غلاف صدفة فارغة».

مسرحية تولر:

نبعت مسرحيات دورست الأولى من إحساس بفقدان المكان . ويتضح هذا المزاج من خلال تجارب جيل نضج تحت دكتاتورية النظام النازى وفى لهيب الحرب. وبعد سنوات من انتهاء الحرب العالمية الثانية ساور هذا الجيل الشك فى حقيقة وصحة الشعارات النازية ، وأصبحت القيم الأخلاقية والميتافيزيقية موضعا للتساؤل والجدل. وهذا المناخ العام كان له أكبر الأثر فى تشكيل بدايات تانكريد دورست. وعندما لا تكون هناك أوضاع مضمونة ، وعندما يكون كل شيء عبارة عن أقنعة وتحكم وسيطرة وخداع ، عندئذ يكتسب المسرح أهمية خاصة، لأنه هنا ستلعب

الأدوار الحقيقية ، وهنا سيعرض التظاهر والنفاق وتنكشف المظهرية والخداع.
وبمسرحية تولر بدأت مرحلة جديدة فى حياة تانكريد دورست ، فقد اتجه أكثر نحو الواقعية. وفى الوقت نفسه ظهرت له فى عام ١٩٦٧ ترجمة وإعداد لمسرحية «**العلبة**» للكاتب الإيرلندى أو كيزى وترجمة لمسرحية «**البخيل**» لموليير.

تدور أحداث مسرحية تولر فى عام ١٩١٩ فى مدينة ميونيخ عندما قام فريق من المثقفين والثوار والمثاليين والخياليين بزعامة الشاعر التعبيرى إرنست تولر بثورة قصيرة العمر فى عام ١٩١٩ أطلق عليها اسم «ثورة ميونيخ» ، وأقاموا على نمط الشيوعية الروسية «جمهورية اللجان» ، وأرادوا إحداث تحول من شكل حكومة نصف ديموقراطية تسود فيها شعارات البرلمانية وحرية الفرد ونفوذ رأس المال والبورجوازية، إلى شكل سلطة حقيقية للشعب فى ظل نظام سوفيتى. ولكن الثورة أخمدت بعد عدة أيام ثم اعتقل تولر وحوكم. وقد استندت مسرحية تولر إلى وقائع تاريخية ولم تكن مجرد نموذج مسرحى.

وبهذه المسرحية الثورية أصاب دورست الوتر الحساسى للشعب فى ذلك الوقت. فهذه الصورة التى رسمها للمثقفين المشتغلين بالسياسة جاءت متزامنة مع ثورة الطلبة فى أنحاء ألمانيا وفرنسا فى عام ١٩٦٨.

عرضت مسرحية تولر بميونيخ فى عام ١٩٦٨ ونجحت نجاحا باهرا بسبب الموضوع السياسى الذى عالجته وبالشكل الجرىء الذى ظهرت فيه، وهو القالب المفتوح الذى يسمى «قالب الريفيو» ، وبسبب اعتمادها على الوثائق . ولم يقصد دورست أن يقدم مسرحية يعرض فيها حقائق تاريخية بقدر ما كان اهتمامه موجهًا نحو تصرف الشخصيات وطريقة سلوكها إزاء المواقف التى تواجهها.

كان عرض مسرحية «تولر» الثورية من أهم الأحداث المسرحية فى الستينيات وكانت نقطة تحول فى حياة دورست الأدبية. وكما نجحت هذه المسرحية فى ألمانيا نجحت أيضا فى ميلانو وباريس وأمستردام ولندن وبعض البلاد الأوروبية الأخرى.

وفى السنوات التالية كتب دورست بعض سيناريوهات للتليفزيون والسينما، وترجم وأعد مسرحية موليير «**المريض بالوهم**» ، وكتب نسخة الأوبرا لمسرحية «**المغربية**» عن نص من تراث العصور الوسطى الأندلسى. ومع المخرج بيتر تساديك كتب مسرحية استعراضية فى عام ١٩٧٢ بعنوان «**أيها الانسان العادى ، ما العمل الآن؟** وهى مقتبسة عن رواية للكاتب هانزفالادا. وبهذه المسرحية افتتح بيتر تساديك أعماله فى إدارته لمسرح مدينة بوخوم. ويقول دورست عن الهدف من تعاونه مع تساديك: «نحن نريد أن نصل إلى الجمهور العريض، ولا نريد أن نقدم مسرحا تعليميا أو مسرحا يعرض الأشياء العادية أو يكتفى بالمسرحيات الكلاسيكية. نحن نريد أن نقدم للناس مسرحا يتعرفون فيه على أنفسهم ، مسرحا يقدم ما يهم الناس وما يدخل إلى قلوبهم البهجة والمتعة».

مسرحية «أيها الرجل العادى، ما العمل الآن»:

صور دورست فى هذه المسرحية الانهيار الاجتماعى من خلال بؤس زوجين عاشقين ينتميان إلى طبقة البورجوازية الصغيرة خلال الأزمة الاقتصادية العالمية التى سبقت استيلاء النازيين على الحكم فى عام ١٩٣٣ . وقد عرض فى لوحاتها المختلفة ألوان العذاب والضياع والفقر والبطالة . إن المشاهد الواقعية حول المعاناة اليومية فى حياة الزوجين والمشكلات والمتاعب قد تخللتها نمر موسيقية ومشاهد استعراضية ، كما صورت الأحلام البراقة التى تداعب الزوجين والتناقض بين الطبقة الصغيرة المطحونة والطبقة العليا من المجتمع.

مسرحية «فوق بركان شيمبورازو »:

عرضت هذه المسرحية فى عام ١٩٧٥ وبطلتها تسمى دوروتيا ميرتس، وهى تنتمى إلى الطبقة الوسطى ونراها فى مرحلتين من مراحل حياتها: مرة كفتاة حالمة ثم بعد ذلك كسيدة مصابة بخيبة أمل فى السنوات الاخيرة من حياتها. وتقع حوادث هذه المسرحية بين عامى ١٩٢٥، ١٩٣٤.

هذه الفتاة المثالية القادمة من المدينة الكبيرة تتزوج صاحب مصنع من قرية فى مقاطعة توورينجين، وقد تأثرت بطريقة حياة أسرة زوجها وكانت الآمال تراودها بأنها ستعيش حياة بسيطة سهلة تخلو من النفاق الاجتماعى، ولكن للأسف لم تتحقق آمالها. وهذا العجز وخيبة الأمل والإحباط هو موضوع المسرحية التى تصور رحلة تذهب أثناءها دوروتيا مع ولديها واثنتين من رفيقاتها إلى قرب الجبل الكائن على حدود ألمانيا الشرقية. وكعلامة على ارتباطها بأولئك الذين عاودا إلى موطنهم الأول ذهبت لتشعل حريقا ولكنها لم تستطع أن تفعل ذلك. ففى خلال تلك الرحلة نشبت بين أفراد الأسرة الصراعات التى كانت مكبوتة منذ زمن بعيد.

إن أهداف الرحلة تتحطم تمام كما تحطمت أوهام الأم، وتتناقض التصورات والأوهام مع الحقيقة القاسية. إن الدراما الحقيقة تكمن ليس فيما تقوله الشخصيات ولكن فيما تخفيه وفيما تحاول أن تكتمه: فى الآمال المحطمة لحياة الطبقة الوسطى والرحلة على جبل أوهام الطفولة التى انتهت بالدمار.

وفى عام ١٩٧٦ كتب دورست للتليفزيون سيناريو بعنوان «**دوروتيا ميرتس**»، وفى عام ١٩٨٠ كتب مسرحية «**الڤيلا**» ، وفى نفس هذا العام كتب وأخرج للتليفزيون تمثلية **موش**. وفى عام ١٩٨٤ كتب مسرحية «**الرحلة إلى شتيتين**» . وفى عام ١٩٨٥ كتب مسرحية «**هاينريش أو آلام الخيال**».

وخلال فترة السبعينيات والثمانينيات عالجت مسرحياته فترات تاريخية معينة مثل نهايةجمهورية فايمار، ونهاية الحرب العالمية الثانية، وأعقاب الحرب مباشرة فى بداية ما يطلق عليه عصر المعجزة الاقتصادية.

مسرحية الڤيلا :

الوقت يمر من خلال الإنسان ، والواقع تتقاطع خطوطه ومخططاته . وهذا يدفعنا إلى التأمل فى مسرحيتى «**الڤيلا**» (١٩٨٠) و «**هاينريش أو آلام الخيال**» (١٩٨٥). إن هاتين المسرحيتين هما محطتان لكتابة التاريخ الشخصى للمؤلف

ولذكرياته الشاعرية، ومثال لكيفية عرض التاريخ الزمنى كتاريخ للوعى الإنسانى.

تقع أحداث المسرحية الأولى فى إحدى ليالى الشتاء من عام ١٩٤٨ فى فيلاً كانت فى ذلك الوقت فى الجانب الشرقى من ألمانيا تحت الاحتلال السوفيتى وبالقرب من الحدود مع ألمانيا الغربية.

كانت هذه **الڤيلاّ** مسكونة بالنازحين إلى منطقة الحدود، من بينهم شاب يذهب إلى الحدود ، وممثل مشهور دفعته الحرب إلى الانتقال إلى الريف، وزوجة شابة تحلم بحياة جميلة ، وشاب يؤمن بمستقبل اجتماعى ، وفتاة شابة تريد أن تعمل بالمسرح ، ومفتش بالحكومة ، ورجل أعمى يعتبره الناس مخبرا سريا لدى الشرطة ، وصاحب مصنع يخشى التأميم ، وعامل شيوعى عجوز ، وسيدة لاجئة تنعى فقدان منزلها.

وتبعا لأصولهم المتعددة وماضيهم المختلف وتصوراتهم المستقبلية المتناقضة تتقلص مصائرهم فى هذه الليلة وتذهب آمالهم أدراج الرياح.

أما المسرحية الثانية «**هاينريش أو الآم الخيال**» فتقع أحداثها قبل أحداث مسرحية «**الڤيلاّ**» بست سنوات. ومن بين كل النصوص التى تعالج التاريخ العائلى الألمانى فإن هذه المسرحية هى أكثرها خصوصية . فهى تعرض تجربة عاشها الشاب تانكريد دورست فى برلين ١٩٤٢ بعد فصله من الفرقة البحرية لمنظمة الشباب الهتلرى.

تعرض أحداث المسرحية فى مشاهد واقعية وصور خيالية صراع الشاب هاينريش البالغ من العمر خمسة عشر عاما بين الحقيقة وأوهامه . إنها تجربة تجعل هذا الشاب يدرك أن الدنيا شيء آخر غير الذى يراه من خلال نظرته الضيقة لها ويبدأ فى الاحساس بآلامها ومعاناتها.

إن مسرحيات «**فوق بركان شيمبورازو**» (١٩٧٥)، «**الڤيلاّ** (١٩٨٠)»، و«**هاينريش أو آلام الخيال** (١٩٨٤)» تكون ثلاثية صور فيها دورست حياة عائلة

ميرتس ، أحد أصحاب المصانع فى تورينجن (إحدى مقاطعات ألمانيا الشرقية سابقا) ، وكان دورست على معرفة وثيقة بهذه العائلة التى تتبع مصيرها فترة طويلة. إن تانكريد دورست الذى ولد فى مقاطعة تورينجن يصور فى هذه الثلاثية ذكريات طفولته فى هذه المقاطعة مما يضفى على الثلاثية جوا واقعيا مؤثرا.

مسرحية ميرلين:

فى الكثير من مسرحياته وخاصة فى «تولر» يعالج تانكريد دورست كيف أن الإنسان بخيالاته ورغباته يجد نفسه دائما فى صراع مع الواقع ولا يستطيع أن يعيش اليوتوبيا الخاصة به، بل كثيرا ما يفشل وغالبا ما يتحطم . وعن الأوهام والأفكار التى تتحطم على صخرة الواقع، وحول اليوتوبيا المستحيلة تدور أيضا أحداث مسرحية «**ميرلين**» أو «**الأرض الجرداء**» .

فى مسرحيات التاريخ العائلى يتجلى التكثيف من خلال الزمان والمكان والحدث ورتابة الحياة اليومية. أما فى «ميرلين» فتتجلى الضخامة وعدم وجود حدود للزمان والمكان، والبانوراما اللانهائية لمسرح عالمى، وفرسان الملك «أرتوس» الأسطوريون، ويبدو كل ذلك كموضوع للإنسانية الشاملة. أن ميرلين هى قصة من صميم حياتنا تصور تحطيم اليوتوبيا (المدينة الفاضلة).

استغرق عرض هذه المسرحية ثمانى ساعات، ولذلك فقد عرضت فى ليلتين متتاليتين، وكان العرض الأول فى مسرح مدينة دوسلدورف فى ٢٤ أكتوبرو ١٩٨٠.

لقد تعدى ديكور المسرحية حدود المسرح العادى نظرا لضخامة العرض وكثرة الشخصيات والأحداث. وقد جمعت المسرحية بين المشاهد الواقعية والأغانى. والصور الحالمة ، واشتملت على أشكال الكوميديا والتراجيديا والأوبرا والاستعراض مع انتقالات كثيرة بين العصور الزمنية المختلفة.

بطل هذه المسرحية يدعى ميرلين وهو ساحر ينتمى إلى العنصر الكلتى، وقد ولد من أب هو الشيطان وأم عفريته عملاقة، وهو مستشار الملك أرتوس ومخترع

المائدة المستديرة. إنه قائد اللاعبين وفنان ومستقبل الضيوف والمرفِّه عنهم، وهو يدبر مصير الشخصيات وينظم الأحداث وينسجها . إنه الشخص الحاضر دائما والذى يتجاوز الأزمنة ويوجد فى بداية المسرحية ونهايتها.

أما موضوع المسرحية فيتناول مستقبل الإنسانية وهل ينتهى تاريخها بكارثة أم بالخلاص. إن ميرلين يعقد اتفاقا مع البشر يؤدى إلى أحداث جسام فى كل العصور: عصر ما قبل التاريخ، والعصور الوسطى، والعصر الحاضر، وعصور ستأتى فى المستقبل. إن ميرلين كمدافع عن الإنسانية ينشىء المائدة المستديرة للملك أرتوس ويجمع حولها أشجع الفرسان فى جو من الديموقراطية لكى يكوِّن مجتمعا يسوده النظام بدلا من الفوضى ، والسلام بدلا من الحرب ، والعدالة بدلا من الظلم. ولكن مجموعة الفرسان لا تحقق شيئا من هذه الأهداف السامية ، بل يسعون إلى تحقيق مصالحهم الخاصة وجلب المنافع لهم. وتكون النتيجة أنهم يرتكبون سلسلة من الشرور التى تؤدى إلى بداية النهاية. فها هو ذا «موردريد» الابن غير الشرعى للملك أرتوس يتزعم الثورة ضد أبيه ويقتله ، ولا يتبقى فى النهاية سوى جبل هائل من الحديد والدم والأرض الجرداء بعد أن تحطمت اليوتوبيا.

«كيف نستطيع أن نعيش؟ كل مسرحياتى تطرح هذا السؤال . أية قوة تدفعنا إلى أفعالنا وجرائمنا وجنوننا؟ وأية حركة خيالية مظلمة تدفعنا إلى الحرب وإلى نهاية كل شىء؟ لا شىء مؤكد. والحقيقة التى من أجلها نعيش والتى نجتهد فى كتابتها تظل مجهولة بالنسبة لنا».

بهذه الكلمات ختم تانكريد دورست خطابه فى الحفل الذى أقيم بمناسبة قبوله عضوا بأكاديمية العلوم والآداب بمدينة ماينتس فى عام ١٩٨٣ ، وهنا تتجلى الدوافع لأعماله الأدبية. إنه يتمسك بعناد بطرح أسئلة حول وجود الإنسان والبحث عن السبب الذى من أجله لا يستغل الإنسان طبيعة موهبته العقلية فى الخير، بل يدفعها دائما وباستمرار نحو الكارثة. ولا يستطيع العلم أن يعطينا إجابة مقبولة على هذه الأسئلة.

إن دورست يجد فى الأحلام والعقل وصور الألغاز فى القصص الخرافية والأساطير النموذج الأساسى لجميع العلاقات الإنسانية... هذا النموذج المتمثل فى السلطة والحب والموت. إنه يستخدم عالم الصور فى اللاشعور محاولا أن يضعها فى مشاهد. لقد فعل ذلك فى مسرحية «تولر» ، ولكنه فى مسرحياته الجديدة . يرفض ترتيب المشاهد وراء بعضها البعض كما يرفض أيضا السببية فى ترتيب الأحداث.

ويتجلى هذا الاتجاه فى مسرحية «**الحديقة المحرمة - قطع صغيرة عن دانونزيو**» التى ظهرت فى عام ١٩٨٣ وعرضت للمرة الأولى فى عام ١٩٨٧ ، وهى تدور حول الشاعر الإيطالى جابرييل دانونزيو الذى اتهم بالتعاون مع الفاشية ، وفى مسرحية «الرأس المتقيح» (١٩٨٦) وفى مسرحية **كوربيس** (١٩٨٨) وأيضا فى مسرحية «**كارلوس**» (١٩٩٠).

إن الشاعر جابرييل دانونزيو بطل مسرحية «الحديقة المحرمة» ينتمى إلى تلك الشخصيات الدورستية التى تعرض نفسها كما تعرض العالم المحيط بها. لقد حاول دورست أن يزيل الآثار المتخلفة عن الاعتقاد ببطولته ، وأن يدحض آراء الشاعر عن اليوتوبيا التى يعتبرها دورست أنها متخلفة وأنها نوع من النكوص إلى الوراء.

وللوهلة الأولى يبدو أنه لا يوجد شىء مشترك بين مسرحية «**أنا ، فويرباخ**» (١٩٨٦) وبين رقصة الموت فى مسرحية «الحديقة المحرمة» . إن فويرباخ الذى كان ممثلا مشهورا ظل سبع سنوات بعيدا عن المسرح فى مصحة للأمراض النفسية . يذهب فويرباخ ليؤدى امتحانا فى الأداء المسرحى أمام أحد المخرجين ، ولكن أثناء انتظار المخرج يلتقى بمساعد المخرج المتغطرس الذى يتحداه ويثير قلقه مما يعوقه عن الأداء وعندئذ لا يكافح الممثل لكى يحصل على دور يلعبه بل أصبح يكافح عن وجوده فى الحياة .

ونفس الشىء يفعله الشاعر العجوز دانونزيو فى حديقته المحرمة عندما يحاول، وهو فى الكواليس الخيالية ، الهروب من تصوير الضياع فى إخراجه الشعرى للمسرحية.

مسرحيات «بارتسيفال» و «كارلوس» و «كوربيس» :

فى عام ١٩٨٧ عرضت مسرحية «بارتسيفال» التى أعدها للمسرح بالاشتراك مع المخرج الأمريكى روبرت ويلسون . وقد صور دورست بطل المسرحية بارتسيفال شخصا مغامرا لا يميز بين الحلم والواقع . إن الإنسان الذى يعيش فى الظلام وفى الفراغ - وهى استعارات تعبر عن ضياع الإنسان وانعدام الأمل فى خلاصه - هذا الانسان الذى يظهر فى صور مختلفة متعددة فى مسرحيات دورست الأولى، يظهر أيضا فى مسرحيتى «كارلوس» و «كوربيس» . فكلا الشخصين يعيشان فى العزلة والظلام ، لأن كوربيس تخلى عنه الله فى عالم لا يوجد فيه خلاص، ولأن كارلوس يريد أن يجعل من نفسه إلها.

إن كارلوس الذى لم يتبلور بعد إدراكه ووجدانه ، ولم يعرف بعد حدود الإحساس والألم ، كان عليه أن يتعلم ما هو الخير وما هو الشر، وماذا تعنى الحياة والموت. إن خياله الوحشى الفوضوى يصور له الدنيا أنها عالم من الوهم ، وأنه إنسان مجنون فى مجتمع مجنون . وفى النهاية يموت وهو محبوس فى غرفته بعد أن أكل طعامه المفضل، فطيرة الأرنب البرى!

أما كوربيس بطل المسرحية التى تحمل نفس الاسم فهو رجل قاس مرعب يعذب رفقاءه ويجذبهم معه فى ظلام وحشيته . وكعقوبة له يصاب بالعمى ولكنه لا يتعظ. إن اسم بطل المسرحية مقتبس من قصة خرافية للأخوان جريم، وهى تصور «ثورة الأشياء» ضد إنسان يعود إلى وطنه. إن الظلام يخيم على مسيرة كوربيس فى البداية والنهاية ، وهو جوهر وجوده بالمعنى العضوى والمعنوى والميتافيزيقى . ومن خلال حياة كوربيس الجرداء تتسلل شخصيات رمزية ، تماما كما يختلط العالم السماوى والعالم الأرضى فى مسرحيات عصر الباروك. وعلى ذلك فإن دورست لا يقصد أن يصدر حكما أخلاقيا على بطل مسرحيته الأعمى الغاضب العنيف الذى يتعرف على الجحيم بين السماء والأرض.

وحول الإنسان كباحث عن السعادة ، وفى الوقت نفسه كمعوق لهذه السعادة تدور أحداث مسرحية «**نحو أورشليم**» التى يقول عنها دورست إنها تتناول موضوع الحنين إلى عالم آخر وعدم الرضا عن العالم الذى نعيش فيه. وقد عرضت هذه المسرحية للمرة الأولى فى هامبورج فى ديسمبر ١٩٩٤ ، بينما عرضت قبلها فى نفس العام مسرحيتان : الأولى فى فبراير ١٩٩٤ وهى مسرحية «**السيد باول**» التى تدور حول الإنسان الذى يألف مكانا فلا يستطيع أن يتركه مهما تعرض للمخاطر ومهما تعرض للإغراءات . أما الثانية وهى مسرحية «**كيف ذهب ديلداب خلف العملاق**» فقد عرضت أيضا فى هامبورج فى أكتوبر ١٩٩٤.

أما مسرحية «**خط الظل**» فقد عرضت فى فيينا فى يناير ١٩٩٥.

وآخر مسرحياته هى «**قصة السهام**» التى عرضت فى مدينة كولونيا فى مارس ١٩٩٦، ومسرحية «**أسطورة الفقير هاينريش**» التى عرضت فى كولونيا أيضا فى نوفمبر ١٩٩٦ .

وقد قام تانكريد دورست بزيارات متعددة للولايات المتحدة الأمريكية وألقى محاضرات فى بعض جامعاتها ، وزار الكثير من البلاد الأوروبية، كما زار القاهرة مرتين : الأولى فى عام ١٩٦٩ حيث قرأ فقرات عديدة من مسرحية «تولر» وقام بتحليل لها بمعهد جوته، وكانت زيارته الثانية فى نوفمبر ١٩٩٢ حيث حضر عرضا لمسرحية «المنحنى» قام به طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية بأكاديمية الفنون وأبدى أعجابه بها.

أهم الأعمال المسرحية لتانكريد دورست

(١) المنحنى	عرضت فى عام ١٩٦٠
(٢) مجتمع فى الخريف	عرضت فى عام ١٩٦٠
(٣) خطبة استهجان طويلة عند سور المدينة	عرضت فى عام ١٩٦١
(٤) المغربية	عرضت فى عام ١٩٦٤
(٥) القط لابس الحذاء الطويل	عرضت فى عام ١٩٦٤
(٦) تولر	عرضت فى عام ١٩٦٨
(٧) أيها الرجل العادى، ما العمل الآن؟	عرضت فى عام ١٩٧٢
(٨) عصر الجليد	عرضت فى عام ١٩٧٣
(٩) فوق بركان شيمبورازو	عرضت فى عام ١٩٧٥
(١٠) جونكور أو إلغاء الموت	عرضت فى عام ١٩٧٧
(١١) الفيلا	عرضت فى عام ١٩٨٠
(١٢) ميرلين أو الأرض الجرداء	عرضت فى عام ١٩٨١
(١٣) هاينريش أو آلام الخيال	عرضت فى عام ١٩٨٥
(١٤) أنا، فويرباخ	عرضت فى عام ١٩٨٦
(١٥) الحديقة المحرمة	عرضت فى عام ١٩٨٧
(١٦) بارتسيفال	عرضت فى عام ١٩٨٧
(١٧) كوربيس	عرضت فى عام ١٩٨٨
(١٨) كارلوس	عرضت فى عام ١٩٩٠
(١٩) فرناندو كراپ كتب إلىّ هذا الخطاب	عرضت فى عام ١٩٩٢

(٢٠) السيد باول	عرضت فى عام ١٩٩٤
(٢١) كيف ذهب ديلداب وراء العملاق	عرضت فى عام ١٩٩٤
(٢٢) نحو أورشليم	عرضت فى عام ١٩٩٤
(٢٣) خـط الظـــل	عرضت فى عام ١٩٩٥
(٢٤) قصة السهام	عرضت فى عام ١٩٩٦
(٢٥) أسطورة هاينريش الفقير	عرضت فى عام ١٩٩٦

ومما يجدر ذكره أنه ابتداء من عام ١٩٧٠ بدأ تعاونه فى جميع أعماله الأدبية والفنية مع أورسلا أيلر (زوجته فيما بعد) ومازال هذا التعاون قائما حتى الآن.

أهم الجوائز التى حصل عليها تانكريد دورست

(١) جائزة المسرح القومى بمانهايم عن مسرحية «مجتمع فى الخريف»	فى عام ١٩٥٩
(٢) جائزة جرهارت هاوبتمان .	فى عام ١٩٦٠
(٣) الجائزة التشجيعية لمدينة ميونيخ .	فى عام ١٩٦٤
(٤) قبوله عضوا فى الأكاديمية الألمانية للغة والآداب بمدينة دار مشتات .	فى عام ١٩٧٨
(٥) جائزة الأدب من الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة بميونيخ .	فى عام ١٩٨٣
(٦) قبوله عضوا بأكاديمية العلوم والآداب بمدينة ماينتس.	فى عام ١٩٨٣
(٧) ميدالية كارل تسوكماير .	فى عام ١٩٨٧
(٨) جائزة مدينة مولهايم للدراما عن مسرحية «كوربيس»	فى عام ١٩٨٩
(٩) جائزة جورج بوشنر وهى أكبر جائزة أدبية ألمانية.	فى عام ١٩٩٠
(١٠) جائزة لودفيج مولهايم للدراما الدينية	فى عام ١٩٩٠
(١١) جائزة يوم المسرح العالمى.	فى عام ١٩٩٤

محادثة تانكريد دورست مع الناقد رودولف فوجل

فوجل : فى منتصف الخمسينيات أنشأت مسرحا للعرائس باسم «اللعبة الصغيرة» وكتبت من أجله مسرحيات العرائس . ثم فى عام ١٩٥٧ نشرت مقالة بعنوان «سر العرائس».

فى هذه المقالة قلت على سبيل المثال: إن مسرحية جيدة للعرائس يجب أن تكون دائما ناقصة إلى حد ما . وفى هذه المقالة كنت تتحدث عن الشكل المكشوف. وبعد خمسة عشر عاما ظهرت بعض المفاهيم مثل المسرح المكشوف مرة أخرى فى ملاحظاتك عن مسرحية «تولر» وعن مسرحية «أيها الرجل العادى، ما العمل الآن»؟ وأيضا عن مسرحية «عصر الجليد» عندما كنت لا تزال تكتب مسرحيات العرائس فهل استحدثت طريقة مسرحية يمكن أن تظل صالحة لك اليوم؟

دورست : قبل كل شىء يجب أن أقول إننى لم أنشىء (مسرح اللعبة الصغيرة) . كان هذا المسرح قائما عندما كنت أدرس هنا. وفى أحد الأيام دخلته فأثار اهتمامى. لذلك كتبت مسرحياتى الأولى لهذا المسرح، لمسرح اللعبة الصغيرة. وأعتقد أن تجربتى هذه فى مسرح العرائس أثرت على الطريقة التى كتبت بها مسرحياتى بعد ذلك.

فوجل : ما الذى جعلك تقرر أن تكتب لمسرح العرائس أولا، بدلا من الكتابة للمسرح العادى؟

دورســــت : لسبب واحد، وهو أننى كنت فى حالة كبت شديد ولم أكن أجرؤ على الظهور بشىء يحمل اسمى. والميزة السيكولوجية لمسرح العرائس هى أنك تســتطيع أن تخــتــبىء وراءه . إنه نوع من المســـرح الميكانيكى ، ولذلك فهو مفيد جدا لشخص يفتقد الثقة بالنفس . ثم إنه يعتمد أيضا على مجموعة، وقد منحنى الشجاعة لكى أنتج شيئا . وبعـد ذلك وجـدت مـتـعـة فى العـمل فى ذلك الوسط وكـان هذا يناسبنى كما أننى كنت مناسبا له. كنت أريد أن استمر فى هذا العمل وأن أقوم بتطويره . وكلما تعرف الإنسان على عمل ما أكثر فأكثر ، فإن متعته بهذا العمل تزداد أكثر فأكثر ولكنك لا تستطيع أن تمارسه طول حياتك.

فـــــوجل : قلت إنك كنت تريد أن تكتب مسرحية للمسرح فى مدينة بوخوم ، مسرحية يكون لها حظ أن تلاقى إقبالا جماهيريا، وأن تجذب الناس إلى المسرح فماذا كانت تجربتك مع الجمهور؟ هل تجد جمهورا لما تكتبه.

دورســــت : مسرحياتى الأولى، وهى «المنحنى» وأيضا «الحرية لكليمانس» التى فشلت كانتا من ذوات الفصل الواحد وكانتا تعتمدان على ثلاث أو أربع شخصيات، وقد عرضتا فى مسارح صغيرة مثل مسارح المصانع ومسارح الطلبة. على أية حال لم تكونا مناسبتين لجمهور كبير، بل لجمهور من المثقفين فقط، وقد قصدت فعلا أن اكتبهما للمثقفين. ثم جاء وقت شعرت فيه بالملل من ذلك وخاصة أن المسرح الألمانى كان يعانى أزمة كبيرة فى هذا الوقت. شعرت بأن المسرح قد انتهى، وأنه لم يعد يهتم به أحد. انصرف عنه الشباب ولم يتبقى سوى الجمهور البورجوازى العجوز - صحيح أنه جمهور متعلم - ولكنه يفتقد الحيوية. لم يكن هناك اتصال حقيقى بينى وبين الجماهير، وقد سئمت كتابة مسرحيات تعرض فى الاستديو لقلة من المثقفين.

ثم حدث أن أصبح بيتر تساديك مخرجا وفجأة أصبح لديه هذا المسرح الكبير في بوخوم، والذى كان يجب أن يمتلئ بطريقة ما. وعندما بدأ في العمل لم يكن هناك جمهور كبير، وفكرنا في أنه يجب أن نصنع مسرحا لجمهور كبير، مسرحا شعبيا جديدا. وهكذا عرضت مسرحية «أيها الرجل العادى، ما العمل الآن » التى لاقت نجاحا كبيرا.

فـــوجل : كنت قد سئمت الكتابة لجمهور من المثقفين. كنت تريد أن تصل إلى جمهور كبير، وفعلا وصلت إليه. وعندئذ أردت أن تخلق شكلا جديدا من المسرح الشعبى، مسرح للأغلبية.

دورســت : نعم. أقصد أنه إذا كان المسرح لا يزال يتمتع بنوع من الجاذبية أو القبول، فذلك لأنه يخلق نوعا من الاتصال لا يمكن أن يحدث من خلال أى شكل آخر من الفن. إن التليفزيون وكذلك السينما لا يمكن أن يحققا هذا النوع من الاتصال. إن ما يحدث على الشاشة الصغيرة أو الكبيرة لا يعتمد على أى اتصال مباشر بين الممثلين والجمهور. ولكن المسرح، وخاصة الذى يشاهده جمهور كبير له نوع خاص من الاثارة. إن الجمهور يمثل عدوا ينتصر عليه الممثلون أو يكسبونه إلى صفهم كل ليلة. وهذا، فيما أعتقد، هو السر في الجاذبية الحية والأساسية للمسرح الذى أعتقد أنه سيبقى على الدوام ولن يصيبه الموت. ولكن أهم شئ بالنسبة للمسرح هو وجود الجمهور، وفى رأيى أن الجمهور أهم من النقاد.

فـــوجل : كيف تعثر على المادة لمسرحياتك؟

دورســت : مسرحياتى الأولى كانت مسرحيات نموذجية، ولكن طريقتى فى الكتابة قد تغيرت الآن، وذلك يرجع الى التطور الذى حدث فى تفكيرى. ولكن مع ذلك فإن المواد التى تروق لى أو الصراعات التى تثيرنى ما زالت لم تتغير فى أساسها. فأنا دائما أختار نفس الموضوع: الممثل والمثقف والمقامر.

فـوجـل : تولر مثلا.

دورسـت : تولر مثلا. كنت أريد أن أكتب مسرحية عن ممثل، أكتب صياغة جديدة لأسطورة مسيحية قديمة عن ممثل، أثناء زمن اضطهاد المسرحيات المسيحية، يلعب دور أحد المسيحين الذى يختبئ فى مكان ما طوال فترة الاضطهاد.

وكان الموضوع بالنسبة لى دائما موضوعا أخلاقيا، موضوع المسئولية الملقاة على عاتقنا. إلى أى حد نحن مسئولون، إلى أى حد نستطيع أن نقوم بأدوارنا. وهو نفس الشئ الذى أثار اهتمامى دائما بموضوع دون جوان.

وأنا ألاحظ أن جميع مسرحياتى لها علاقة بالمسرح بدون أن أقصد ذلك: الممثلون، المسرح، المسئوليه، عدم المسئولية، و «المسرح» أيضا كموضوع أخلاقى. مجرد أن تمثل دورا، أو أن تكون على حقيقتك، هذا إلى حد ما معناه أن الوجود يُختزل إلى دور.

فـوجـل : هذا يجئ بنا إلى موضوع الحقيقة والمسرح. هل حقيقة المسرح هى الحقيقة الشرعية الوحيدة بالنسبة لك؟

دورسـت : كلا، لا أعتقد ذلك. عندما تكتب مسرحية، فإن المسرح، والمسرحية نفسها بالطبع لها قوانينها الخاصة. فأنت تتحرك داخل حدود المسرحية. وأذكر على سبيل المثال أننى أثناء كتابتى مسرحية «عصر الجليد» تلقيت فجأة رسالة من ابن هامسون، الذى ليس له دور بالضبط فى مسرحية « عصر الجليد» إذ أنها ليست مسرحية عن هامسون[1] بهذا الشكل، ولكن الرجل العجوز له ابن فى المسرحية والآن تصلنى رسالة من أسرة هامسون. لقد أصبت بدهشة شديدة لأننى كنت مستغرقا فى المسرحية إلى درجة أننى نسيت تماما أن نفس هؤلاء الأشخاص كانوا موجودين فعلا بشكل مختلف. أقصد أنه يجب عليك أن تبدأ بالحقيقة، وأنا أريد أن أفعل ذلك أكثر فأكثر فى مسرحياتى. أعتقد أن المسرح بدون الواقعية، أى

إذا خلا تماما من الواقعية، أو بمعنى آخر إذا كان مسرحا مصطنعا تماما فانه يفقد تأثيره كلية، على الأقل بالنسبة لى. إن ما يسحرنى ويشغلنى دائما هو الحقيقة نصف الموضوعية. إننى استخدم هذه الحقيقة ولكن معناها وقيمتها تتغيران فى سياق المسرحية. وهذا هو الفرق الأساسى بين الحقيقة والمسرح.

الفصل الثالث

مارتن فالزر *Martin Walser*

(١٩٢٧-   )

مؤرخ الحياة اليومية فى ألمانيا

ولد مارتن فالزر فى ٢٤ مارس ١٩٢٧ فى قرية فاسر بورج الواقعة على بحيرة كونستانس فى جنوب ألمانيا. ومن شدة تعلقه بأمه الكاثوليكية قال مرة فى حديث له بنوع من السخرية: «أنا أعرف فقط أنه بسبب أمى نشأت وترعرعت فى محيط دينى متزمت ينتمى إلى العصور الوسطى، وأن صباى كله حتى سن السادسة عشرة كان يمكن أن يوجد فى عام ١٢٢٠».

ومع ذلك ... فإن الضغوط الاجتماعية والاقتصادية فى العصر الحديث قد تدخلت بشكل محسوس فى حياة أسرة فالزر، ذلك أن الدخل الأساسى لهذه الأسرة كان يتمثل فى فندق صغير فى القرية. وكان والداه يخشيان منافسة الفنادق الأخرى فكانا يرسلان ابنهما البالغ سبع سنوات لكى يحصى عدد الزبائن المترددين على الفنادق المنافسة. وقد ازدادت مسئوليات فالزر الصغير بالنسبة للنشاطات التجارية للأسرة، التى كانت تشمل أيضا تجارة توزيع الفحم، بعد وفاة والده فى عام ١٩٣٨ عندما كان عمره لا يزيد عن أحد عشر عاما. ويعزو فالزر اعتلال صحة والده خلال العشرينات والثلاثينات ليس فقط إلى إصابته بمرض

السكر، بل أيضا إلى ارتباك أعماله التجارية فى وقت ساد فيه الاضطراب الاقتصادى. لذلك فإنه من المحتمل جدا أن قسوة هذه التجربة من ناحية التجارة والمال والعمل قد ولدت لدى فالزر حساسية زائدة لهذا الجانب من الوجود الإنسانى بالرغم من أن البيئة المحيطة بفاسر بورج بيئة ريفية وليست صناعية. ومن ناحية أخرى فإن تزاوج الجمال الريفى والضغوط المالية قد ساعدت على أن تتشرب مؤلفاتة وخاصة الأخيرة بهذا الجو الغريب المميز.

عندما بلغ مارتن فالزر السابعة عشرة من عمره فى عام ١٩٤٤ جند فى الجيش النازى، وبعد انتهاء الحرب فى عام ١٩٤٥ درس الأدب الألمانى والتاريخ والفلسفة، ثم انضم إلى «جماعة ٤٧» وهى جمعية أسسها فى عام ١٩٤٧ فريق من الأدباء الشبان الذين تعاهدوا على إحياء القيم الإنسانية الخالدة فى ضمير الأمة الألمانية، وتجاوز محنة الحرب الرهيبة التى مزقت شملها. عمل مارتن فالزر بمحطة إذاعة جنوب ألمانيا من ١٩٤٩ إلى ١٩٥٧ وكان له أيضا نشاط بالصحافة والتليفزيون. وفى عام ١٩٥١ حصل على دكتوراه فى الفلسفة من جامعة توبنجن عن رسالته: «وصف أحد الأشكال، محاولة عن كافكا».

وفى عام ١٩٥٥ بدأ فى ممارسة كتابة القصص، وقد حاول فالزر أن يقلد أسلوب فرانز كافكا فى محاولاته الأولى ولكنه بعد ذلك اتجه إلى كتابة المسرحيات والروايات بأسلوبه الخاص ككاتب محترف.

وفى السنوات الأخيرة عمل أستاذا زائرا فى العديد من الجامعات الأمريكية، وقد جعل ساحة إحدى هذه الجامعات خلفية لروايته « أمواج متلاطمة » التى نشرت فى عام ١٩٨٥. ويعيش مارتن فالزر فى الوقت الحالى فى مدينة أوبرلينجن الواقعة على بحيرة كونستانس. وقد تزوج فى عام ١٩٥٠ وله أربع بنات منهن ابنته فرانشيسكا الممثلة المعروفة، ويوهانا التى لفتت إليها الأنظار براويتها الأولى «الخضوع ». لقد كتب فالزر حتى الآن حوالى عشر مسرحيات وست عشرة رواية بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من المقالات والقصص القصيرة، كما ألقى الكثير من

المحاضرات فى الجامعات المختلفة ومع ذلك فهو ليس راضيا، وقد عبر عن ذلك بقوله : «إننى لا أستطيع أن أكون راضيا ولا ثانية واحدة على الإطلاق، إذ أن هناك الكثير من الأمور التى لا ينبغى أن تكون كما هى عليه».

أعماله المسرحية

(١) الرحلة الجانبية	فى عام ١٩٦١
(٢) شجرة البلوط وفراء الأرانب	فى عام ١٩٦٢
(٣) السيد كروت الفائق الضخامة	فى عام ١٩٦٣
(٤) البجعة السوداء	فى عام ١٩٦٤
(٥) معركة منزلية (أو معركة فى الحجرة)	فى عام ١٩٦٧
(٦) لعبة أولاد	فى عام ١٩٧١
(٧) لعبة الخنزيرة (أو اللعبة القذرة)	فى عام ١٩٧٥
(٨) فى يد جوته	فى عام ١٩٨٢
(٩) الصفعة	فى عام ١٩٨٦
(١٠) الأريكة	فى عام ١٩٩٣

أهم الجوائز التى حصل عليها مارتن فالزر*

حصل مارتن فالزر على الكثير من الجوائز الأدبية الألمانية ، وأهمها :

(١) جائزة «جماعة ٤٧»	فى عام ١٩٥٥
(٢) جائزة «هرمان هيسيه»	فى عام ١٩٥٧
(٣) جائزة «جرهارت هاوبتمان»	فى عام ١٩٦٢
(٤) جائزة ذكرى شيلر التشجيعية	فى عام ١٩٦٥
(٥) جائزة بودن زيه Bodensee الأدبية	فى عام ١٩٦٧
(٦) جائزة ذكرى شيلر التقديرية	فى عام ١٩٨٠
(٧) جائزة جورج بوشنر وهى أكبر جائزة أدبية ألمانية	فى عام ١٩٨١
(٨) ميدالية هاينريش هاينه	فى عام ١٩٨١
(٩) الجائزة الأدبية الكبرى التى تمنحها الأكاديمية البافارية للعلوم	فى عام ١٩٩٠
(١٠) جائزة هولدرلين	فى عام ١٩٩٦
(١١) جائزة السلام من الاتحاد الألمانى لتجارة الكتب	فى عام ١٩٩٨

(*) عضو فى نادى «القلم» فى جمهورية ألمانيا الاتحادية.
(*) عضو فى الأكاديمية الألمانية والآداب بمدينة دار مشتات.
(*) عضو فى الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة.

نظرة تحليلية لأعماله المسرحية

ينتمى الكاتب المسرحى والروائى والقصاص مارتن فالزر إلى ذلك النفر القليل من الأدباء الألمان المعاصرين الذين تحتل كتبهم مكانا فى قائمة الكتب الأكثر رواجا والتى تلقى فى الوقت نفسه اهتماما بالغا من النقاد. ولا يضاهيه فى هذا المجال سوى جنتر جراس وزيجفريد لينتس. إلا أن فالزر فاق فى السنوات الأخيرة زميليه المشهورين. ولذلك فمن الممكن اعتباره فى الوقت الحاضر أهم ممثل للأدب الألمانى. ويعود ذلك إلى أسباب سياسية أيضا. فقبل عام ١٩٨٩، عندما كانت الغالبية العظمى من أصحاب الرأى ذوى النوايا الطيبة يعتبرون تقسيم العالم إلى مجتمعات متنافسة ومتحاسدة، بعضها يعمه الرخاء وبعضها يعيش حياة الخمول والاسترخاء، حالة أبدية لا يمكن تغييرها، أعلن مارتن فالزر فى «كلمة عن الوطن» أنه على الأقل فيما يتعلق بتقسيم ألمانيا لن يرضى به وضعا نهائيا. وقد قوبلت هذه الكلمة فى عام ١٩٨٧ بدهشة شديدة من الشعب الألمانى. ولكن عندما سقط جدار برلين بعد أكثر من عام من ذلك التاريخ وبالتحديد فى ٩ نوفمبر ١٩٨٩ كان فالزر المثقف الذى يتجاوب دائما مع مجريات الزمن دون انتظار لحالتها اليقينية، هو الشخص الوحيد الذى بدا مستعدا نفسيا وذهنيا لقيام الوحدة بين شطرى ألمانيا.

إن فالزر يتدخل فى المناقشات الدائرة حول الأوضاع الراهنة، ومنذ أربعين عاما يدعو فالزر إلى اشتراك الأدباء والشعراء فى النشاط الاجتماعى وينادى بمسئوليتهم السياسية. ولو أنه لم يكن دائما مصيبا فى آرائه إلا أن موقفه من

الوحدة الألمانية أكد بشكل رائع دوره كرجل يدرك أحداث العصر قبل وقوعها. وبقدر ما هو حساس فى الرد على التحديات السياسية والاجتماعية فهو يتمسك بمنتهى الحزم والعناد بموضوعه الأدبى. ففى علم ١٩٥٧ نشر روايته الأولى «زيجات فى فيليبس بورج» وفى جميع رواياته التالية، بالإضافة إلى عدد كبير من القصص والأقصوصات، وضع نوعا من التأريخ لنفسية الطبقة المتوسطة فى عصرنا والتحديات والمنغصات التى تعانيها هذه الطبقة وكذلك تأريخ الحياة اليومية للمواطن الألمانى. ولم يقتصر الأمر على ذلك، ففى روايته «الدفاع عن الطفولة» اهتم بتصوير الضعفاء الذين يتعثرون فى حياتهم ولم يتوقف عن الدفاع بكل ما يملك من قوة عن ألفريد دورن بطل الرواية. وفى هذا الصدد يقول فالزر:«إن ما يهمنى هو مصير الضعفاء إذ أننى أعتبر نفسى محاميا عنهم».

وفى رواياته «حصان هارب» و «عمل روحى» و «أمواج متلاطمة» تدور الأحداث حول الخائبين الذين لا يفارقهم الإحساس بأنهم فشلوا وأنهم يتعثرون أينما توجهوا، ومع ذلك يحلمون بالمغامرة الكبرى، وبإمكان تبدل حياتهم الفارغة تبدلا مفاجئا.

وخلال الرحلات التى قام بها فالزر لقراءة مقاطع من رواياته، شكا القراء أحيانا من غياب العمال عن مسرح الأحداث التى يصنعها، إلا أن مثل هذا «التقصير» لا يترك كاتبا مثل فالزر دون تأثير. وهكذا كتب فوراً مسرحية «الصفعة» التى جعل فيها عاملا للخراطة عاطلا عن العمل بطلا تراجيديا يفشل فى كل شئ.

وفضلا عن ذلك فان مهاجمة النظام الرأسمالى والتنديد بمثالبه وخطاياه من أحب الموضوعات إلى نفسه. ومما يجدر ذكره أنه بنهاية الستينيات وأوائل السبعينيات كان فالزر قد ثبت أقدامه ككاتب مسرحى. فمن عام ١٩٦١ حتى عام ١٩٧١ كتب فالزر رواية واحدة هى «وحيد القرن»، فى حين أن مسرحياته الست ومقالاته الثلاث الطويلة عن المسرح أسهمت فى نهضة المسرح فى ألمانيا الغربية وساعدت على قطع الحبل السرى مع برتولت بريشت وماكس فريش وفريد ريش دورينمات الذين سيطرت مسرحياتهم على المسرح الألمانى بعد الحرب وحتى أواخر الستينيات.

مسرحية الرحلة الجانبية

فى عام ١٩٦١ عرضت للمرة الأولى مسرحية «الرحلة الجانبية» التى تنتمى إلى المذهب الواقعى، بمعنى أن لغتها قوية متميزة ومليئة بالحيوية وتتناسب مع الأبعاد الاجتماعية والنفسية لشخصياتها دون تعسف ودون أن تصيب المشاهد بالملل. أما موضوعها فهو من الموضوعات المحببة إلى مارتن فالزر ويتناول الفجوة العميقة بين المرأة والرجل والصراع الدائم بينهما والذى ينتهى فى صالح الرجل. ولكننا نسئ كثيرا إلى المسرحية إذا اعتبرناها من مسرحيات المشكلات. إنها ببساطة قطعة من الواقع يراها المؤلف بعين تنفذ إلى ما تحت السطح ويعبر عن ذلك الواقع باللغة العادية اليومية التى تناسب كل شخصية من شخصياتها، مع الاقتصاد فى الكلمات ومراعاة الإيقاع فى الحديث.

تتكون المسرحية من ثلاث لوحات. فى اللوحة الأولى والثالثة يعطينا المؤلف ببراعة نموذجا للثنائى المسرحى المعروف: السيد والخادم، دون جوان وليبور يللو، والسيد بونتلا وتابعه ماتى. وفى مسرحية فالزر يمثل مدير المصنع وسائق سيارته هذا الثنائى المألوف.

إن مدير المصنع الذى صنع نفسه بمجهوده وعرقه لا يشعربالأمان العاطفى. وفى مواجهته نجد السائق الصامت الجاف المرتاب الشريف الذى لا يمكن إفساده.

أما اللوحة الثانية وهى اللوحة الأساسية فى المسرحية فتصور الرحلة الجانبية إلى مدينة أولم ULM التى قام بها المدير فى مساء أحد الأيام فى محاولة لاستعادة

علاقته القديمة بفريدا التى أصبحت الآن متزوجة من سائق قطار. فى هذه اللوحة يصور فالزر سرور المدير ولهفته للقاء صديقته القديمة، فى حين أن فريدا تقابل صديقها القديم بجفاء وفتور بعد خيبة أملها القديم فيه. وأثناء وجود المدير بمنزل فريدا يدخل زوجها سائق القطار فيذهل المدير من هذه المفاجأة المزعجة. وهنا يرتفع المشهد إلى مستوى اللامعقول عندما تتولد عند فريدا شهوة الانتقام من المدير فتبدأ لعبة خشنة قاسية ضد صديقها القديم بأن تفكر مع زوجها سائق القطار فى الانتقام من المدير بقتله بوساطة صعقة بشحنة كهربائية . ويتجلى فى تلك الأثناء صراع الطبقات والمنافسة التجارية التى لا تعرف الرحمة بين رجال الأعمال الرأسماليين عندما يوجه المؤلف نقدا قاسيا إلى المنافسة الرأسمالية على لسان المدير الذى يوجه كلامه إلى فريدا قائلا : «كان علىّ أن أعمل يا فريدا . مع ذلك لم أكن أود أبدا أن يكون عندى فروع تجارية بمثل هذه الكثرة . ولكن عندما يكون عندك خمسة فروع يجب عليك أن تفتحى عشرة فروع أخرى، وإلا فإن الفرع الخامس لن يجلب ربحا. هذه هى القاعدة . وعندما يكون لديك عشرة عليك أن تفتحي بسرعة عشرين فرعا آخر فى أنحاء العالم والا اضطررت إلى الإفلاس. كرباج المنافسة يا فريدا. أنت لا تعرفينه» .

وبعد مناقشات طويلة عقيمة يتصالح زوج فريدا مع مدير المصنع على حساب فريدا التى تخرج من المشهد متجهة إلى حجرة نومها وهى فى غاية الألم والحسرة والانهزام تاركة الرجلين لكى يقضيا باقى الليلة فى الخارج يحتسيان الخمر. وفى الصباح يعود سائق القطار إلى منزله ويدخل مدير المصنع فى مناقشة عقيمة مع سائق سيارته حول شخصيته وتحقيق ذاته ثم يتوجهان بعد ذلك بالسيارة إلى ميونيخ.

وفى هذه المسرحية ، كما فى رواية «**نصف الوقت**» التى كتبها فالزر بغضب صامت يثبت نظرته على المواطنين فى ألمانيا الاتحادية. وهذه النظرة تخترق أعماق الألمان بطريقة ثاقبة حازمة أشبه ما تكون بنظرة المنوم المغناطيسى الذى يسيطر

على وسيطه سيطرة كاملة بواقعية نقدية، ولكن نقده لا يستند إلى إيديولوجية مضادة ولكنه بالأحرى هو نتاج بصيرته الصادقة النفاذة.

مسرحية شجرة البلوط وفراء الأرانب :

يقول فالزر عن هذه المسرحية إنها «تاريخ ألمانى» ، وهى تؤكد أن الفاشية اليومية للشعب الألمانى فى ألمانيا الاتحادية مازالت موجودة. الشخصية الرئيسية هى ألويز جروبيل ALOIS GRUEBEL الذى كان شيوعيا وتم إخصاؤه فى أحد معسكرات الاعتقال . ومع أن شخصيته تغيرت إلا أنه عاد مرة أخرى إلى الشيوعية. لقد تسبب فى أثناء الحرب العالمية الثانية فى تسليم مدينة صغيرة إلى جيوش الحلفاء بدون مقاومة وأثبت للشعب بذلك أنه شخص مفيد. وعرفانا بفضله كوفىء بعد خمس سنوات بقبوله عضوا فى اتحاد المنشدين الرجال. ولكن أثناء حفل تكريمه اضطرب فجأة وهو يلقى خطابه فتذكر الأوقات السعيدة التى كان العمدة وهو الرئيس السابق للاتحاد، قد لعنها قبل قليل فى خطابه ووصفها بأنها «السنوات العصيبة اللإنسانية». وفى عام ١٩٦٠ أصبح ألويز مصدر إزعاج واضطراب بالنسبة لسلام المواطنين وراحتهم ولذلك منع من الاشتراك فى الغناء ومن تربية الأرانب التى كان يهواها.

وكان رد فعل ألويز أن الأرانب التى كانت تحمل أسماء المواطنين اليهود بأمر العمدة ذبحها ألويز وثبت جلودها على الأعمدة التى تحمل العلم الألمانى.

وعلى أثر ذلك أمر العمدة بإدخال هذا الرجل المزعج المشاغب إحدى مصحات الأمراض العقلية.

إن مسرحية «شجرة البلوط وفراء الأرانب» تحمل فى بذرتها بدايات لمسرحية شعبية ضخمة ولكن فالزر جعل منها مسرحية تدور حول نظام مثقل بالذنوب وملأها برموز مليئة بالمعانى الخبيئة مثل «الغربان تحلق فوق السطوح جالبة الأذى والضرر»!

مسرحية السيد كروت الفائق الضخامة :

في هذه المسرحية المتخمة بالرموز تظهر الرأسمالية بنفسها على المسرح. وببساطة ليس لها نظير يرسم المؤلف صورة للرأسمالية في شكل بطل عملاق ضخم معذب يريد أن يموت عن طيب خاطر ولكن لا أحد يطعنه طعنة الموت التي يشتاق إليها، بل يهرع الجميع إليه ليضعوا أنفسهم في خدمته ، مثل النادل لودفيج LUD-WIG (الذي يمثل طبقة العمال) ، ورئيس الكتبة زلتسهامر SELTZHAMER (الذي يمثل طبقة الموظفين) وشتريك STRICK الموظف بنقابة أصحاب المهن. إن فالزر في هذه المسرحية لايدين الرأسمالية المتضخمة بقدر ما يوقع اللوم على الذين يسيرون في ركابها ويثبتون أركانها لأنهم فريق من الوصوليين والانتهازيين والمنتفعين بوجودها وتضخمها.

مسرحية معركة منزلية :

في هذه المسرحية استخدم فالزر الأشياء العادية التافهة لكي يعطينا ، بدون ادعاءات سياسية أو اللجوء إلى الرموز ، صورة للصراع بين الرجل والمرأة في أسرة صغيرة وفي غرفة المعيشة على نمط مسرحيات الكاتب السويدي أوجست سترندبرج.

إن هذه المسرحية ينطبق عليها ما قاله الناقد جورج هينزيل بصفة عامة عن فالزر رجل الأخلاق : «عندما يفقد فالزر حاسة الفكاهة فإنه يظل مع ذلك من خلال غضبه سريع البديهة خفيف الظل».

في عام ١٩٦٧ عرضت هذه المسرحية للمرة الأولى، وهي مثل مسرحية «الرحلة الجانبية» تتناول أيضا العلاقة بين الرجل والمرأة. إن فالزر في كلتا المسرحيتين يصور العلاقة بين الجنسين في عالم يحكمه الرجل ويسيطر عليه. وفيهما يدين المؤلف هذا النظام الدنيوي المنحاز للرجال والذي لم يثبت نجاحه في توطيد ودعم العلاقة الزوجية المتكاملة التي من المفروض أن تسهم في بناء الأسرة والمجتمع عن طريق التعاون المشترك مسقطا وراءه الإيديولوجيات والأفكار المتزمتة التي عفا عليها

الزمن ومعلنا فى حزم وتصميم عن وجوب الاعتراف بحقوق المرأة كإنسان له دوره الأساسى فى الحياة. إن واقعية فالزر واقعية نقدية، ونقده لا يستند فى أساسه إلى إيديولوجية مضادة ولكنه يتولد من حدة بصيرته.

مسرحية لعبة أولاد :

هذه المسرحية تحوى تيارا من المونولوجات الواعية وانتقالات زمنية بين الماضى والحاضر وتمثيل من الفتى والفتاة ، بطلى المسرحية ، مع لغة أنيقة حديثة، كما أن التقنيات الطليعية فيها تتآلف مع موضوع أصبح متفجرا بالنسبة لعائلات الطبقة المتوسطة بعد ثورة الطلبة فى عام ١٩٦٨ وهو زمن الفصل الأول من المسرحية.

عالج المؤلف فى هذه المسرحية العلاقة التى تغيرت بين جيل الشباب وجيل الآباء والأمهات. ويتمثل هذا التغيير فى صعوبة الاتصال بين الجانبين، والتعديات الكلامية وحتى التعديات الجسمانية وخاصة من جانب الشباب المكبوتين والانفعاليين (وهما فى المسرحية أخ وأخته فى أوائل العشرينات من العمر) ، والصراعات بين الشباب أنفسهم حول الطريق الذى يسلكونه سواء فى المحيط العائلى أو فى المجتمع الكبير، وهل يكون هذا الطريق موضوعيا أو فوضويا أو نقديا.

إن قدرة الشباب على الفعل الإيجابى بتعقل ونضوج تعوقها الإحباطات العاطفية التى ترجع إلى نشأتهم العائلية من ناحية ، وإلى عدم تكيفهم بالنسبة للمجتمع من ناحية أخرى. ومن خلال تمثيلهم فى المسرحية لبعض مراحل طفولتهم وشبابهم يدركون أسباب التشوه فى شخصياتهم.

ويبدو أن التمثيل يفعل فى الفتاه بيلهBILLE أكثر من الشاب آستى ASTI. هذا الشاب، بالرغم من انفصاله عن نفسه الذى هيأه له العلاج عن طريق التمثيل، إلا أنه مازال فى مرحلة الطفولة، أنانيا ويتصرف بشكل غير منطقى فى نهاية الفصل الأول من المسرحية الذى يبلغ ذروته عندما يحاول الشاب أن يغوى زوجة أبيه الشابة أمام عيون أبيه. وهذا الفعل لا يمكن اعتباره فعلا ثوريا يهدف إلى تحطيم المجتمع

الرأسمالى. ومع ذلك فان النسخة الأولى من المسرحية « فى عام ١٩٧١ » قد أوجدت سببا للتصديق بأن جيلا جديدا من الشباب الألمانى كان على الأقل يبحث عن احتمالات تعديل مساره خلال ثورته فى عام ١٩٦٨. ولكن الأمور تغيرت فى الفصل الثانى من المسرحية الذى كتب فى عام ١٩٧٥ وعرض للمرة الأولى فى عام ١٩٧٨. فى هذا الفصل نرى الأحداث من وجهة نظر الأب الذى بلغ الآن الخامسة والستين من عمره وزوجته إيرينه IRENE التى بلغت الرابعة والثلاثين. وهنا نعلم كيف تصرف الابن والابنة بالنسبة للتغيرات التى حدثت فى المناخ السياسى بعد أحداث ١٩٦٨. لقد ذهب كل من آستى وبيله فى اتجاه مضاد للآخر، فقد تحولت الابنة إلى إرهابية، ولكن قبل اختفائها من المشهد تكون قد تحررت من أوهامها وهى الآن تعمل فى أحد البنوك. أما أخوها فقد أصبح رجل أعمال ثريا يصمم ويصنع ملابس الأطفال، ولكنه ما زال ساخرا كما كان فى عام ١٩٦٨.

يقول الأخ لأخته : «لا نريد يا أختى أن نعيش بدون رعب . طالما أنه يوجد إطلاق رصاص حولنا فإننا نكون شعبا واحدا. إن هذا يجعلنا نعرق سويا : العمال وأصحاب العمل. هذا هو تضامن الديموقراطيين . هل تفهمين؟»

ويفهم من ذلك أن الإرهاب يخدم هدف تعزيز الواقع! وقد تغرينا هذه الأقوال على الاعتقاد بتشاؤم فالزر تجاه الآمال التى تحطمت فى أواخر الستينيات . ولكن هذا قد يؤدى بنا إلى أن نتغاضى عن رسالة الفصل الأول الذى يبادر فيه الشاب والفتاة إلى تحرير الذات وفهم الذات واحتمالات التغيير الشخصى والسياسى الذى كان فى طريقه إلى الانطلاق بالرغم من مقاومة المتزمتين.

إن الأب فى هذه المسرحية يحاول أن يخمد تمرد ابنه آستى وابنته بيله بأن يمنحهم حرية واسعة ويشجعهم على الرجوع عن تمردهم . ولكن بيله تتحدى والدها فى النهاية فيستشيط الوالد غضبا ويفقد سيطرته على الموقف وينتهى الأمر بأن يطلق الرصاص على ابنته.

إن هذه المواجهة نفسها ـ ولكن من منظور تاريخى مختلف ـ بين الشباب المثالى المتلهف إلى التغيير ، ونظام يقاوم التغيير بكل قوة ويضطهد كل الذين يحاولونه ...

هذه المواجهة هى جوهر الدراما التاريخية الأولى لفالزر وأكثر مسرحياته ميلا إلى الاتجاه السياسى. هذه المسرحية هى «لعبة الخنزيرة» أو «اللعبة القذرة».

مسرحية لعبة الخنزيرة أو اللعبة القذرة :

مع أن هذه المسرحية قد كتبت أساسا لتعرض على أحد مسارح مدينة نوريمبرج، وهى المدينة التى وقعت فيها الأحداث الحقيقية للمسرحية، إلا أن تغير المناخ السياسى فى النصف الأول من السبعينيات أدى إلى حدوث خلاف بين المؤلف وإدارة المسرح، ولذلك نقلت المسرحية إلى هامبورج حيث عرضت للمرة الأولى فى نهاية عام ١٩٧٥.

لقد جعل فالزر «تحول الاتجاه» هو الموضوع الضمنى لهذه المسرحية وبذلك أصبح فريسة لنفس الأحداث التى كشفها عن طريق تحليل «تحول الاتجاه» الذى حدث فى عام ١٥٢٦ بعد الثورات التى وقعت بسبب الإصلاح الدينى الذى قام به مارتن لوثر وبعد حركة قمع الفلاحين . لقد حدثت ردود فعل عنيفة ضد فالزر بسبب مسرحية «لعبة الخنزيرة» ولكن لم يغضبه سلوك المحافظين ضده، عندما اكتسحت ألمانيا الغربية رياح التغيير ، بقدر ما أغضبه سلوك الأحرار ومثقفى الجناح اليسارى السابق الذين غيروا ولاءهم بسرعة فائقة بعد عام ١٩٧٠ وانضموا إلى صفوف الموالين للسلطة . وبالطبع كان كثير من أولئك المثقفين يعملون فى الصحف والمجلات القومية فانهالوا بالنقد لفالزر وأدانوه لأنه تجرأ على الطعن فى نزاهتهم.

فى بعض مشاهد المسرحية التى تحمل عنوان« السياسة فى الحمام» ، و «المثقفون يسلمون» يصور فالزر أوجه الشبه بين ألمانيا فى عام ١٥٢٦ وجمهورية ألمانيا الغربية فى السبعينيات من القرن الحالى. إن المثقفين السابقين فى عام ١٥٢٦ الذين ساعدت آراؤهم التقدمية على زعزعة وتدمير التقاليد والمعتقدات والنظم البالية قد تراجعوا عن آرائهم السابقة ، فوقف فى مواجهتهم قلة من المثاليين الذين كانوا يريدون أن تتخذ الإصلاحات التى تحققت خطوة أخرى أكثر من مجرد تحرير البورجوازية . ولكن كثيرا من أولئك الثوار المثاليين المسالمين الذين آمنوا بالإخاء والمساواة الحقيقيين قد اعتبروا خارجين على القانون واعتقل زملائهم الذين أعدم الكثيرون منهم.

إن أوجه الشبه بين ما حدث فى عام ١٥٢٦ وبين الجماعات المنشقة فى ألمانيا فى السبعينيات ومعاملتهم السيئة أثارها فالزر عامدا متعمدا ، ولكن مع فارق جوهرى، وهو أن الفرق بين أولئك الراديكاليين فى عام ١٥٢٦ وبين الإرهابيين الألمان فى السبعينيات من القرن الحالى قد أغفله معظم النقاد والمعلقين على مسرحية «لعبة الخنزيرة» أو «اللعبة القذرة» لأنهم وضعوا همهم الأول والأخير فى إدانة التصوير النقدى للمثقفين الذى أبرزه فالزر فى المسرحية.

إن المثقفين المعروفين فى عصر الإصلاح الدينى أصابهم الخوف على أمنهم ووضعهم وثرواتهم فى حالة ما إذا اتخذت التغييرات الراديكالية خطوات أخرى. وعندما حاول الحكام السياسيون لمدينة نوريمبرج أن يكسبوا تأييد أولئك المثقفين لاستخدام القوة ضد الفلاحين والإنجيليين ، فإن صفوة المثقفين فى نوريمبرج وقعوا بين نارين : هل يستنكرون ويتحدون أفعال السلطة الحاكمة وعندئذ يعرضون أنفسهم للعقاب ، أو يعلنون تأييدهم الإيديولوجى لشرعية أفعال هذه السلطة وينجون بجلدهم؟

لقد صور فالزر تلك الحيرة التى أصابت المثقفين عموما وعدم نجاح بعضهم فى الوصول إلى قرار معين، قاصدا بذلك أن يعرض وثيقة نقد ذاتية لتجربته فى السبعينيات وتجربة بعض الأدباء الآخرين الذين حاولوا ممارسة عملية «إيقاظ الوعى» لدى الشعب الألمانى . لقد كرس فالزر عامين (١٩٧٣ - ١٩٧٥) لينتج هذا التحليل التاريخى والاجتماعى المفصل الذى يظهر قطاعا مستعرضا واقعيا للمثقفين الفنانين ، وهذا دليل على أن فالزر خلال السبعينيات اعتبر نفسه كاتبا مثقفا بشكل حاسم لا يقبل الجدل.

إن تأملات فالزر وأحكامه ، حتى ولو لم تستطع أن تفعل شيئا فى السبعينيات، إلا أننا نستطيع الآن أن نعتبرها إنجازات إيجابية لإنسان رفض أن يتنصل من مسئولياته الاجتماعية والتاريخية بالهروب من المواقف المحيرة ، وطالب بالديموقراطية فى فترة حرجة من فترات التطور.

لقد كان فالزر على وعى تام بأن المثقفين الألمان من الجناح اليسارى واليمينى على السواء قد توقفوا عن التساؤل علنا عن إيديولوجيتهم وهويتهم فى أوقات الأزمة الوطنية أو فى أوقات الضغوط الشديدة (كما تعرض لها فالزر فى فترة كبيرة من السبعينيات) واختاروا البديل الأكثر أمنا وهو «الهجرة إلى الداخل» أو «الانطواء على الذات» ، ولكنهم اكتشفوا بعد ذلك أن هذا السلوك كان نوعا من الانتحار لأنفسهم ولمواطنيهم الآخرين.

إن أهم ما يشغل بال فالزر منذ السبعينيات هو أن يوضح كيف أن المثقف والبورجوازى الصغير يستطيع بل ويجب عليه أن يدرك أنه جزء من التاريخ الألمانى بشرط أن يعرف ماذا كانت حقيقة نفسه وأين كان يقف وإلى أية أهداف كان يعمل .

مسرحية الصفعة :

عرضت هذه المسرحية للمرة الأولى فى ٣٠ ديسمبر ١٩٨٦ بمسرح دار مشتات وهى تتكون من سبعة مشاهد . بطل المسرحية كارل وهو عامل فقد وظيفته ولذلك فهو يعتقد بأن هذه كانت صفعة تلقاها على وجهه، ويصمم على الانتقام من رجل الصناعة جوتنزون Gutensohn الذى لم يسبق أن التقى به شخصيا . ولذلك فهو يتسلل إلى فيلا جوتنزون حيث يجد الشاعر المشهور برانجه Prange الذى جاء لكى يقرأ بعض قصائده.

يعتقد كارل أن برانجه هو جوتنزون فيصفعه على وجهه صفعة تصيب الشاعر بالشلل فى وجهه . إن الصفعة لم تصب الشخص المطلوب، ومع ذلك يقبض على كارل ويقدم للقضاء ليتلقى جزاءه . وبذلك يكون العامل كارل قد تلقى عقوبتين : عقوبة الفصل من العمل والعقوبة التى يوقعها عليه القضاء.

الفصــل الرابع

رولف هوخهوت *Rolf Hochhut*

(١٩٣١-   )

والتسجيلية الأخلاقية

ولد رولف هوخهوت فى أول أبريل من عام ١٩٣١ فى اشفيجه (ولاية هيسين). تعلم فن تجارة الكتب ثم عمل محررا بدار نشر برتلزمان من عام ١٩٥٥ إلى عام ١٩٦٣، وبعد ذلك أصبح كاتبا حرا يقطن فى بلدة ريهن بالقرب من مدينة بازل بسويسرا. قفز إلى الشهرة العالمية فى عام ١٩٦٣ عندما عرضت أول مسرحية له باسم «**النائب**» فى برلين الغربية من إخراج إرفين بيسكاتور. هذه المسرحية كانت فاتحة لما أطلق عليه فيما بعد اسم «المسرح التسجيلى أو الوثائقى» لأنها تستند إلى بحث عميق مدعم بالوثائق التفصيلية، وتلقى الضوء على موقف الفاتيكان وخاصة البابا بيوس الثانى عشر (الذى كان يشغل منصب القاصد الرسولى ببرلين قبل اعتلائه عرش البابوية) إزاء سياسة النازى ضد اليهود وعدم إدانته لها. وقد أثارت هذه المسرحية مناقشات حادة طويلة فى كل مكان عرضت فيه من أرجاء العالم.

وفى عام ١٩٦٧ عرضت المسرحية الثانية لهوخهوت ببرلين الغربية أيضًا بعنوان «**الجنود**» وهى أيضًا مسرحية تعتمد على الوثائق وتعطى دراسة مفصلة لشخصية ونستون تشرشل رئيس وزراء بريطانيا أثناء الحرب العالمية الثانية. ولكن

نقطة الضعف فى هذه المسرحية أن الشخصية المقابلة لونستون تشرشل، وهى شخصية الأسقف «بل» لم تكن فى مثل قوة تشرشل. وفى هذه المسرحية يلقى المؤلف على ونستون تشرشل مسئولية موت سيكورسكى فى عام ١٩٤٤، الذى كان رئيسا لحكومة بولندا فى المنفى وكان مناوئا لخطط تشرشل السياسية. ويقيم الاتهام أيضًا ضد جميع المسئولين عن الحرب الجوية أثناء الحرب الثانية وخاصة ونستون تشرشل الذى أصدر أوامره بتدمير المدن الألمانية.

كانت المسرحية الثالثة لهوخهوت بعنوان «**الفدائيون**» وهى أول مسرحية تعتمد على الخيال، وفيها يصور محاولة انقلاب فاشلة يقوم بها سناتور أمريكى يدعى نيكولسون لانتزاع السلطة من مائتى أسرة مليونيرة تحكم الولايات المتحدةالأمريكية، لكى يطبق الشكل الديموقراطى للحكومة كما هو وارد فى الدستور الأمريكى - وكان أول عرض لهذه المسرحية بمدينة شتوتجارت فى عام ١٩٧٠.

وفى مسرحية **ليزيستراتا وحلف شمال الاطلنطى** (١٩٧١) يقتبس المؤلف عقدة مسرحية أرستوفانيس عن النساء اللواتى تعاهدن على منع أنفسهن عن أزواجهن المحاربين لكى يرغمنهم على إنهاء الحرب وإحلال السلام. فى هذه المسرحية يطرح هوخهوت مشروع عالم تسيطر فيه النساء بدلا من العالم الحالى الذى تنعقد فيه السلطة للرجال والذى يسوده الخراب والتدمير وتلوث البيئة. وتدور أحداث هذه المسرحية فى جزيرة يونانية عشية حدوث انقلاب مسلح.

ويعالج هوخهوت فى مسرحية «**المولِّدة**» مشاكل المشردين ويهاجم خلايا الفساد فى الحكومة المحلية. وقد عرضت للمرة الأولى بمدينة ميونيخ فى عام ١٩٧٢.

وفى عام ١٩٧٦ كتب هوخهوت مسرحية من نوع المونودراما بعنوان «**موت صياد**» بطلها شخص واحد هو إرنست هيمنجواى الكاتب الأمريكى الشهير والحائز على جائزة نوبل فى الأدب فى عام ١٩٥٤ والذى مات منتحرا فى الثانى من شهر يوليو من عام ١٩٦١. إن الكاتب الذى تقاضى أكبر أجر حتى اليوم على نشر قصصه، والذى طبقت شهرته الآفاق، وكانت حياته الأسطورية من كل النواحى

نموذجا حقيقيا لفترة ما بين الحربين، لا شك أنه يصلح لأن يكون موضوعا ممتازا لإحدى المسرحيات.

إن هوخهوت يعتقد أن الدراما تنشأ من الثغرة أو الفجوة التى توجد بين الأسطورة والواقع، إلا أن هذا لا يعنى أن هذه الفجوة بذاتها كافية لخلق التوتر الدرامى. وفى مسرحية «موت صياد» يغطى هوخهوت الساعتين اللتين تسبقان لحظة انتحار هيمنجواى عندما يرجع هيمنجواى بذاكرته إلى الوراء ليستعيد المراحل المختلفة التى مر بها فى حياته، فيتذكر أحداث زواجه، ويتحدث عن والديه فى مونولوج طويل يذكر فيه أيضًا الحروب التى اشترك فيها ورحلاته المضنية التى قام بها فى أفريقيا، ولا ينسى أن يعرض أفكاره عن السعادة والحب والقتل ولحظات الوفاة.

إن هوخهوت يصور الأديب إرنست هيمنجواى إنسانا ضعيفا أصابته الشيخوخة قبل الأوان مع وجود بقية ضئيلة من حيويته السابقة وحبه للحياة - لقد فقد الثقة فى مقدرته على الكتابة وأصبح يعيش فى خوف دائم من القوى المعادية للإنسان. ويصور المؤلف هيمنجواى على أنه يعتقد اعتقادا جازما لا يتطرق إليه الشك بأنه ضحية لخيانة زوجته وجميع أصدقائه. إنه إنسان مريض حبس نفسه داخل سجن من اليأس صنعه هو بنفسه، فلماذا؟

يحاول هوخهوت الإجابة على هذا السؤال بأن يخلق مواجهة بين عظمة هيمنجواى المنتصر وبين مخاوفه التى سيطرت عليه وامتلكته تماما فى أيامه الأخيرة. وينجح المؤلف على أحسن وجه فى تصوير تلك المواجهة عندما يتحدث هيمنجواى «الأب» عن زوجاته، وعن «هادلى» التى عاشت معه عندما كان كاتبا مغمورا لا يعرفه أحد فى باريس، فيقول: «أية وحشية أن يهرب الإنسان من المرأة التى شاطرته أيامه القاسية!».

إن هيمنجواى الذى اعتاد أن يفخر أثناء حياته بأنه يستطيع أن يستحوذ على أية امرأة يريدها، يصوره هوخهوت رجلا يخاف من النساء. إنه لا يتزوجهن ولكن

هن اللواتى يتزوجنه. إنه ليس وفيا لهن ومع ذلك فإنه يرتعد فرقا منهن ويشعر بخوف شديد من أن يتحطم على يدى المرأة التى خانها.

لقد كتب كارلوس بيكر فى كتابه عن إرنست هيمنجواى وصفا تفصيليا لعلاقاته مع النساء وأعطى لها تفسيرا اقتبسه هوخهوت فى مسرحيته بمنتهى الأمانة ولم يحد عنه قيد شعرة. ولكن بالرغم من أن هذا التفسير يبين المجهودات التى كان هيمنجواى يبذلها لكى يلمع كعاشق وصياد وجندى وكاتب، إلا أن هذا التفسير كان يبدو مصطنعا وغريبا بعض الشىء عندما كان الرجل العجوز يقوله بنفسه فى المسرحية.

لقد عاش هيمنجواى فى عالم الحواس. وفى إحدى الملاحظات المكتوبة عن أحد مشاهد المسرحية كتب هوخهوت: «من المستحيل أن تحكم عما إذا كانت أفكاره الذهنية قد وقفت أمام حواسه لأنه كان يرفض دائما أن يخضع حواسه لتأملاته العقلية». ويعتقد هوخهوت أن انهيار هيمنجواى كان أمرا لا مفر منه لأنه كان يضع النصر دائما فوق كل اعتبار. وعندما اكتشف أنه لم يعد لديه جديد يكتبه، استسلم لأوهامه الشخصية ورأى فى الانتحار خلاصا له من موقف الهزيمة الذى كان يهدده. وعندما يعتقد المؤلف أنه قد عثر على السبب فى سقوط هيمنجواى يتخذ موقف ممثل الاتهام، فيحاول هيمنجواى أن يتغلغل فى أعماق نفسيته ليكتشف دوافع سلوكه - بحسب ما يراها هوخهوت - وهذا شىء معقول ولكنه بكل تأكيد ليس نابعا من تفكير هيمنجواى ومنطقه هو نفسه.

إن هوخهوت يرغم شخوصه التاريخية على أن تقوم بمهمتها فى توجيه الاتهام، وهكذا تتوالى الاتهامات: «أنت لم تهتم أبدا بمعاناة العمال. أنت كنت لا مباليا إزاء الحقيقة بأن ربع عدد مواطنيك يعيشون تحت مستوى الكفاف. أنت تعاطفت مع قواد النازى وكل ما استطعت أن تقوله عن الجنرال روميل هو أنه كان طيارا ماهرا. أنت تحدثت عن الحرب باعتبارها أفضل مدرسة للأدباء. أنت كنت دائما تسير فى نفس التيار الذى يسير فيه جيلك ولكنك لم تحاول أبدا أن تغير هذا التيار كما فعل

الكتاب الآخرون».ومما لا شك فيه أن اتهامات هوخهوت يبدو أن لها مبرراتها المنطقية من وجهة نظرنا الحالية، إلا أنها من وجهة نظر هيمنجواى نفسه لا يمكن أن تكون واقعية.

مسرحية «القضاة»

وفى عام ١٩٨٠ عرضت على مسارح برلين الغربية وهامبورج وهايدلبرج وجوتنجن المسرحية السابعة لهوخهوت بعنوان «القضاة» التى أثارت ضجة هائلة لأن المؤلف المسرحى الأخلاقى حاول مرة أخرى أن يعالج موضوعا شائكا. وبالرغم من القول بأن رولف هوخهوت تنقصه موهبة المؤلف المسرحى الجيد، إلا أنه قطعا لا تنقصه الشجاعة. لقد اتفق كل رواد المسرح وجميع المهتمين بشئونه على أن رولف هوخهوت بمسرحيته «القضاة» قفز إلى قمة رواد المسرح السياسى الأخلاقى الجاد. فى هذه المسرحية يعالج هوخهوت موضوع القضاة الذين أصدروا أحكاما بالإعدام أثناء حكم النازى، ومع ذلك فإنهم لم يحاكموا بعد الحرب، بل على النقيض من ذلك وصلوا إلى أرفع المناصب القيادية.

وقد أحدثت هذه المسرحية أثرها السياسى أثناء الإعداد لكتابتها، فأمام ضغط الرأى العام اضطر هانز فيلبنجر، رئيس وزراء ولاية بادن فير تمبرج (عاصمتها شتو تجارت) إلى تقديم استقالته بعد أن نشر هوخهوت وثائق تتعلق بنشاط فيلبنجر عندما كان قاضيا بالأسطول البحرى أثناء الحرب. وقد اكتشف هوخهوت هذه الوثائق أثناء إعداده مسرحية «القضاة» التى طرحت على الرأى العام الألمانى سؤالا خطيرا: كيف يمكن لدولة ديمقراطية مثل جمهورية ألمانيا الاتحادية أن تسمح لأناس فشلوا فى تطبيق العدالة أثناء الحرب أن يتولوا أرفع المناصب بعد الحرب؟ إن أولئك الناس، بدلا من أن يحاولوا إنقاذ الأبرياء والمظلومين طلبوا أن تُوقَّع عليهم عقوبات أشد من تلك التى حكمت بها عليهم محاكم أقل درجة.

ومع ذلك فإن «القضاة» ليست مسرحية فيلبنجر، فإن اسمه لم يذكر فيها صراحة، مع أن هوخهوت استخدم السيرة الذاتية لكثير من «القضاةالمرعبين» -

على حد قوله - الذين عملوا على إصدار أحكام الإعدام، وهذا ما أثار الضجةالكبرى حول سقوط فيلبنجر.

إن هذه المسرحية «ذات الفصول الثلاثة والممثلين السبعة» تستخدم فى جزء منها تكنيك المحادثة وفى الجزءالآخر تستخدم لقطات سينمائية (فلاش باك) كما يحدث فى المسرح التسجيلى. وفى مشاهد المناقشات تتعرض المسرحية لموضوعات السياسة والأخلاق والعدالة بمنتهى الصراحة والجرأة.

تدور أحداث المسرحية فى الوقت الحاضر، وتبدأ بأن يذهب الوزير هايلماير إلى شقة ابنته تينا ليهنئها بحصولها على ليسانس الحقوق. وهناك يلتقى مع ديتر، المحامى وخطيب تينا، والدكتور كلاوس صديق الخطيبين الذى كان قد قام منذ عدة سنوات مضت بتوزيع بعض المنشورات المضادة للحكومة واشترك فى مظاهرة فى عام ١٩٦٨ ضد الناشر شبرنجر. لذلك فإنه وقع الآن تحت طائلة «قانون الراديكاليين» الذى يمنعه من الحصول على وظيفة طبيب مساعد فى إحدى مستشفيات البلدية. وكان هيلماير من أكبر المؤيدين لصدور «قانون الراديكاليين» الذى يعاقب المشاغبين السياسيين بحرمانهم من العمل.

ولما كان كلاوس يحب تينا إلى درجة العبادة ويخاطبها دائما بقوله «أيتها الجميلة» فقد كان يأمل فى أن تنجح تينا فى إقناع والدها بتسوية مشكلته والسماح له بالعمل خاصة وأنه الآن لم يعد يشتغل بالسياسة بل أصبح همه الأول أن يصبح أخصائيا وأن يقتنى ثروة طائلة.

ولكن الوزير يرفض رجاء ابنته تينا بتسوية مشكلة كلاوس ويدافع عن قانون الراديكاليين ووجوب تطبيقه حماية للديموقراطية، فلا يسع الطبيب الشاب إلا أن يهدد الوزير بنشر وثائق تفضح ماضيه عندما كان قاضيا وأصدر أحكاما جائرة بالإعدام فى أثناءالحرب.

وتشتد المناقشة بين الوزير والطبيب وتتأزم الأمور ونرى صراع الأجيال وقد أخذ شكلا حادا مريرا. وفى النهاية يتهاوى الوزير ويكاد أن يصاب بنوبة قلبية،

ويبدى استعداده لتلبية رغبة كلاوس. إلا أن الطبيب الشاب يرفض مساعدة الوزير قائلا إنه يفكر فى السفر إلى أمريكا ليبدأ حياة جديدة هناك، وكل ما يطلبه من الوزير هو أن يساعد أفراد أسرة أحد ضحاياه عندما كان قاضيا لكى يحصلوا على معاش من الحكومة.

وتصعق تينا بعد أن كشف كلاوس النقاب عن ماضى والدها المشين فترفض والدها وترفض خطيبها ديتر (الذى يُظهر فى المشهد الأخير من المسرحية نفس السلوك الانتهازى للوزير هايلماير)، كما ترفض أن تعمل فى سلك المحاماة.

لقد كتب المؤلف هوخهوت عن موقف تينا، وهى الشخصية الإيجابية الوحيدة فى المسرحية، فقال أن ثورة تينا ضد أبيها تمثل ظاهرة الصراع بين الأجيال، ذلك الصراع الذى يقسم الألمان فى جمهورية ألمانيا الاتحادية إلى فريقين: أولئك الذين ساعدوا هتلر لكى يقيم مذبحة هائلة فى أوروبا، وأولئك الذين ساعدهم الحظ - وليس بسبب فضيلتهم الذاتية - فتجنبوا الاشتراك فى هذه الجرائم.

إن هوخهوت يعرض هذا الصراع بين الأجيال داخل إطار «دراما عائلية»، وتتمخض الفجوة الهائلة بين الفريقين عن تحطيم العائلة. وفى أحد المشاهد يستخدم «الفارس» اللاذع لكى يسخر من الغباء المضحك لرجال البوليس، وذلك عندما يجعل حراس الوزير الذين كانوا من المفروض أن يراقبوا الإرهابيين من سطح الغرفة، يذرعون خشبة المسرح جيئة وذهابا أربع عشرة مرة وهم يبحثون عن دورة المياه لإصابتهم جميعا بالإسهال! وفى الحوار الذى استغله المؤلف لذكر حالات أخرى واقعية لظلم النازى وطغيانه لمس قائمة طويلة من المشكلات مثل الرقابة، وسوء استغلال السلطةالبوليسية، ومعارضة منح الإعانات المالية للشئون الثقافية بحجة أن هذه الإعانات تفسد الفنانين، وغير ذلك من الموضوعات التى اتخذت فى بعض الأحيان شكل المظاهرة العدائية والتى كادت أن تطغى على الموضوع الأساسى للمسرحية وهو «القضاة المرعبون».

أما لقطات الفلاش باك السينمائية فهى لقطات مؤثرة فعلا. ومن أهمها ظهور نائب رئيس البنك الاتحادى المتوفى، وقت أن كان رئيسا للسكك الحديدية وأمر بنقل ثلاثة ملايين من المعتقلين إلى غرف الغاز، ثم ادعى بعد ذلك إنه لم يكن يعلم المصير الذى ينتظرهم.

وفى بعض اللقطات السينمائية يتهم المؤلف الوزير هايلماير وزملاءه القضاة بإخلاء أنفسهم من المسئولية بعد الحرب. ولكن هايلماير لا يكف عن التكرار بأن ما كان قانونيا فى وقت الحرب لا يمكن أن يصبح الآن غير قانونى.

أما ديتر وخطيبته تينا فيتعرفان على نفسيهما فى ضحايا هايلماير. وتصل تينا إلى درجة الانهيار العصبى عندما تشاهد خادمة من أوكرانيا يحكم عليها هايلماير بالاعدام لأنها أخفت طفلا لكى تنقذه من إرساله إلى غرفة الغاز. وأثناء المناقشات الفلسفية العميقة عن العدالة يعارض ديتر سلوك هايلماير بأن يذكره بكلمات «أنسلم فويرباخ» مدرس القانون العظيم: «عدم الطاعة هو واجب القاضى الأساسى عندما تشكل الطاعة خرقا للولاء للعدالة التى يجب أن نخدمها بكل الطاعة اللازمة». ومع هجوم هوخهوت الشديد على «القضاة المرعبين» إلا أنه يعترف بأنه حتى بالقرب من نهاية الحرب كان هناك قضاة يختلفون عن هايلماير. ولذلك فإن هذه المسرحية مهداة إلى «واحد من ضمن القضاة الكثيرين الذين لم يكونوا كذلك وليسوا كذلك، وهو الدكتور فريتز باور، المدعى العام الاتحادى لولاية هيسين، والذى توفى عام ١٩٦٨».

مسرحية «الطبيبات»

اتخذ هوخهوت فى جميع أعماله خطا أساسيا واضحا وهدفا أخلاقيا لم يحد عنه مطلقا، فهو يناقش الأوضاع الأخلاقية الأساسية للمؤسسات المهنية المختلفة بجمهورية ألمانيا الاتحادية، ولذلك فإنه بعد أن كتب مسرحية «القضاة» عالج فى مسرحية «الطبيبات» فى عام ١٩٨١ أخلاقيات النساء الطبيبات.

وفى هذه المرة يطرح هوخهوت عددا من الأسئلة الدقيقة الحرجة: كيف يتم الاختبار الإكلينيكى للأدوية الحديثة، وكيف يتم الحصول على النتائج غير الناضجة

فى أغلب الأحيان؟ هل تحمى شركات الأدوية نفسها وتنمى أسواق تجارتها على حساب صحة المرضى؟ ماهو الموقف إزاء تبرير إجراء التجارب الطبية على الناس بدون علمهم؟ وهل هذه التجارب هى الوسيلة الوحيدة للتقدم العلمى أو أنها تهدف أساسا إلى خدمة الباحث الطبى وحصوله على الجوائز والترقيات بدون النظر إلى مصلحة المريض؟ هل تعاون «الرجال ذو الثياب البيضاء مع بعضهم البعض وعلاقاتهم الوطيدة مع بعض رجال السياسة تجعل من المستحيل مناقشة مثل هذه الموضوعات بشكل علنى أو فى ساحة القضاء؟».

إن مسرحية «الطبيبات» تعالج جميع المشكلات التى تؤثر على الإنسان السليم والمريض، فى شكل تراجيديا عائلية، وتصور حالة خاصة كنموذج للحالة العامة. بطلة المسرحية تدعى «ليديا كوفا لنكو» طبيبة فى الستين من عمرها وموظفة منذ مدة طويلة فى معمل الأبحاث لإحدى شركات الأدوية الكبرى، ولكنها تقدم استقالتها من العمل على أثر مشاحنة مع رئيسها الذى رفض أن يشترك فى إصدار بيان علمى يغطى به فضيحة إرسال شحنة من الأدوية الفاسدة إلى أسبانيا. وابنتها كاتيا التى تعمل طبيبة أيضًا يدفعها طموحها العلمى إلى إجراء تجارب علمية على مرضاها بأخذ عينات من رئاتهم السليمة مؤملة أن تحصل مع حبيبها الدكتور ريمنشيلد مدير المستشفى على تقدير أكاديمى بعد نشر بحثها عن ظاهرة «الصدمة الرئوية». ولكن عندما تتسبب كاتيا فى وفاة فتاة شابة نتيجة لأخذ عينة من رئتها تحدث الكارثة. إن الفتاة التى لم تكن فى نظر كاتيا سوى حالة لا وزن لها، كانت صديقة لرئيس حزب الاشتراكيين الشبان الذى صمم على استغلال حادث وفاة الفتاة والقضية التى تمخضت عنه فى توجيه ضربة قاصمة إلى مدير المستشفى الذى ينتمى إلى الديموقراطيين الاشتراكيين. يحاول ريمنشيلد مدير المستشفى أن يقنع كاتيا بأن تتحمل مسئولية وفاة الفتاة بالرغم من أنها قامت بإجراء تجاربها بموافقته، ولكن كاتيا ترفض ذلك وتحاول بدورها أن تقنع ريمنشيلد بأن يستغل نفوذه السياسى لتغطية الفضيحة ولو أدى الأمر إلى استخدام الرشوة والوسائل اللا أخلاقية الأخرى.

فى تلك الأثناء كانت ليديا، بمساعدة ريمنشيلد، قد التحقت بوظيفة جديدة مجزية، وفى أحد المؤتمرات الطبية بستوكهولم تبذل جهدا كبيرا فى إقناع بروفسور سويدى لكى يعلن تحبيذه بطريقة رسمية لدواء جديد أنتجته الشركة التى تعمل بها.

وفى الفصل الأخير من المسرحية تتصاعد الأحداث إلى الذروة بعد أن يصاب توم، ابن كاتيا وحفيد ليديا، مع بعض أصدقائه فى حادث تصادم أثناء وجوده بالنمسا. وفى المستشفى الذى نقل المصابون إليه يعالجهم رئيس الأطباء بنقل الدم إليهم. ولكن بعضا منهم فقط ينقل إليهم دم حقيقى، أما الباقون ومن بينهم توم الذى يوشك على الموت، فيعالجون بنقل بديل صناعى للدم إليهم. ومن عجائب المصادفات أن رئيس الأطباء هو أيضًا واحد من الذين يستخدمون مرضاهم لإجراء التجارب عليهم ولذلك فقد انتهز فرصة أولئك المصابين لتجربة البديل الصناعى للدم فيهم. وتحدث مناقشة عاصفة بين كاتيا والدة توم وبين رئيس الأطباء الذى يحاول إقناعها بأن العلاج بالبديل الصناعى للدم سليم تماما وأنه يثق كل الثقة فى تقارير الشركة التى تنتج هذا المستحضر. وهكذا ينقلها هذا الموقف إلى مواجهة قاسية مع نفسها لأن سلوكها الشخصى إزاء المرضى الذين تجرى عليهم التجارب لا يختلف فى كثير أو قليل عن موقف رئيس الأطباء إزاء ابنها توم. ولكن ما هو رد فعل هذا الموقف على كاتيا؟ هل أدركت خطأها أم أنها ستستمر فيه؟ هذه الأسئلة ترك المؤلف الإجابة عنها للجمهور.

أما الجدة ليديا البعيدة النظر فقد أدركت وهى تكاد تموت من الرعب أن رئيس الأطباء يريد المحافظة على حياة حفيدها لكى يحتفظ بأعضائه الداخلية سليمة إلى أن تحين الفرصة لكى يستخدمها فى عمليات نقل الأعضاء إلى مرضى أو مصابين آخرين. ولذلك فإن آخر ما تنطق به من كلمات: «دعه يموت».

وتدرك ليديا فى نهاية المسرحية أن عملها بشركة المستحضرات الطبية التى أنتجت ذلك البديل الصناعى للدم لا شك يلقى عليها جانبا من المسئولية بالنسبة لموت حفيدها، وقد أعربت عن ذلك بقولها فى مرارة: «لم يكن القدر هو الذى قتل الولد بل صناعة المستحضرات الطبية هى المسئولة عن ذلك».

وقد يبدو نوعا من المبالغة أن يعرض الكاتب مشكلات البحث العلمى وضوابطه الأخلاقية بتصوير سلوك أسرة واحدة، ولكن هوخهوت فى علاجه لموضوع الأخلاقيات الطبية فى صورته العامة من خلال حالة معينة مختارة لم يخرج عن الإطار التقليدى للتنوير بأن يعرض الكاتب موضوعا عاما أو مشكلة عامة من خلال مجال فردى محدود. ومن الأمثلة البارزة على ذلك ما فعله برناردشو فى مسرحية «حيرة الطبيب».

إن مسرحية «الطبيبات» لا تصور وحوشا، بل على العكس، تصور أناسا عاديين، محبوبين فى حياتهم الخاصة، ولكنهم يسمحون لأنفسهم بارتكاب أفعال لا إنسانية بسبب انعدام القيم الأخلاقية أو ضعفها عندهم، أو الجرى وراء أهداف زائفة، أو الخلط بين الطب والسياسة. وهذه المسرحية تضع الأطباء فى مرتبة مقاربة لأطباء معسكرات الاعتقال الذين كانوا يقومون بإجراء التجارب على المعتقلين.

إن هوخهوت لا ينكر أنه توجد فى ميدان الطب أسئلة حائرة ليس لها جواب، لاسيما فيما يتعلق بما يسمى «قتل الشفقة»، أى إباحة قتل المريض المصاب بمرض مزمن لا أمل فى الشفاء منه بدافع الشفقة لتخليصه من آلامه وعذابه، كما أنه لا ينكر أيضًا مخاطر البحث العلمى. ولكنه فى المقدمة التى كتبها لمسرحية «الطبيبات» حاول أن يبين المعيار الذى يمكن به قياس أخلاقيات الطبيب.. فى مواجهة الأمانة العلمية واحترام الانسانية. وذلك بالاستناد إلى عبارة من أقوال الفيلسوف الألمانى كارل يا سبرز: «إن المشكلات غير القابلة للحل هى التى تدفعنا إلى التمسك بالدعامتين اللتين تستند إليهما العلوم الطبية وهما: الأمانة واحترام الإنسانية. ولو كنا قد تمسكنا بهاتين الدعامتين لما استطاعت المبادئ النازية أن تغزو ميدان الطب».

أهم الاعمال المسرحية لرولف هوخهوت

(١) النائب: عرضت فى عام ١٩٦٣

(٢) الجنود: عرضت فى عام ١٩٦٧

(٣) الفدائيون: عرضت فى عام ١٩٧٠

(٤) المولِّدة: عرضت فى عام ١٩٧٢

(٥) ليزستراتا والناتو (حلف شمال الأطلنطى): عرضت فى عام ١٩٧٤

(٦) موت صياد: عرضت فى عام ١٩٧٧

(٧) القضاة: عرضت فى عام ١٩٨٠

(٨) الطبيبات: عرضت فى عام ١٩٨٠

(٩) يوديت: عرضت فى عام ١٩٨٥

(١٠) مسرحية جديدة: عرضت فى عام ١٩٨٦

(١١) دائرة الطباشير: عرضت فى عام ١٩٨٨

(١٢) الأرض المفقودة: عرضت فى عام ١٩٨٨

(١٣) حَمْل بلا دَنَس: عرضت فى عام ١٩٨٩

(١٤) تكليف: عرضت فى عام ١٩٩٠

(١٥) صيف ١٤: عرضت فى عام ١٩٩٠

(١٦) جريننجر: عرضت فى عام ١٩٩١

أهم الجوائز التى حصل عليها رولف هوخموت

(١) الجائزة التشجيعية لجرهارت هاوبتمان	فى عام ١٩٦٢
(٢) جائزة برلين للفن (للشباب)	فى عام ١٩٦٣
(٣) جائزة فريد ريش ميلشر للكتاب	فى عام ١٩٦٥
(٤) جائزة مدينة بازل للفن	فى عام ١٩٧٦
(٥) جائزة الأخوة شول	فى عام ١٩٨٠
(٦) جائزة ليسنج لمدينة هامبورج الحرة	فى عام ١٩٨١
(٧) جائزة ياكوب بوركهارت لمؤسسة جوته ببازل	فى عام ١٩٩٠
(٨) جائزة إليزابت لانج جيسر	فى عام ١٩٩١

مقالات بقلم رولف هوخهوت

(أ) هل ينبغى على المسرح أن يصور العالم المعاصر؟

هل ينبغى على المسرح أن يصور العالم المعاصر؟ يجب عليه أن يصور الإنسان المعاصر، نعم - وهو إذ يفعل ذلك يجب أن يحارب ضد تلك الجمل التى نسمعها مرارا وتكرارا عن «موت الفرد فى التنظيم الشامل للمجتمع الصناعى».

إنها ستكون نهاية المسرح إذا أقر بأن الكائن البشرى يفقد فرديته فى المجتمع. إنه سيكون عملا لا إنسانيا، مثل جريمة القتل تماما، إذا رفضنا الاعتراف بأن الفرد يجب أن يتحمل هو نفسه، كفرد، معاناته وموته - الآن وفى كل أوان - وخاصة عندما لا يكون له خيار، وليس عنده سلاح، وعندما يموت فى نفس الوقت مع ثمانمائة من الأفراد الآخرين الذين لا يعرفهم، فى نفس غرفة الغاز، وعندما لا يستطيع أن ينظر إلى قاتله فى عينه، مثل المواطن الذى لا يستطيع أن يواجه الطيار الذى يقود قاذفة القنابل. ومن الطبيعى أن الموت يتخذ له شكلا آخر فى عصر التكنولوجيا عما كان عليه فى أوائل القرن التاسع عشر، ومع ذلك فإن كل كائن بشرى يموت «ميتته» كفرد، تماما مثل ما يحكم عليه بأن يحب شريكة حياته أو لا يحبها، وأن يسلك طريقه فى الحياة كرجل أعمال أو كرجل كتب عليه الحرمان،

كرئيس أو كمرءوس. وإذا كان أحد محدثي النعمة المتعجرفين لا يدرك أن عاملة المصنع وأشقاءها وشقيقاتها الذين لم يقرأوا أى كتاب، هم أكثر من مجرد أعداد لا قيمة لها، وأنهم كائنات بشرية لهم حقوق إنسانية، فلا ينبغى له أن يشكو إذا وجد نفسه يوما ما قد تحول إلى مجرد رقم بوساطة أولئك الذين يبعثون الرعب من خلال الميكروفون، لأن هؤلاء الأوغاد يتلهفون على إقناع أنفسهم بأن ضحاياهم قد فقدوا كرامتهم، وأنهم مجرد قطيع من الماشية يساقون إلى صناديق الانتخابات، وأنهم أقل إنسانية من سكان المدن فى العصور الوسطى الذين لم يكن لديهم تليفزيون يدوى فى آذانهم طول اليوم، ولم يكن لديهم شىء سوى عظات المبشرين.

ولكن لكى تكون «إنسانا» بالمعنى الحقيقى للكلمة يجب ألا تفصل عالم الأشياء عن الشىء الشخصى. إن الدراما تقود الإنسان إلى اتخاذ القرارات، لأنه حيث لا يكون ثمة شىء نقرره فإنه لا تكون هناك دراما. إن مجموعة من الناس إذا ماتوا بسبب كتلة جليدية انهارت عليهم من الجبل، لا يكون لديهم توتر درامى، كما لا يوجد ثمة توتر درامى إذا مات فريق من الناس بسبب إسقاط قنبلة عليهم من طائرة. إن السؤال الدرامى الوحيد هو هل يجب أن تسقط تلك القنبلة. إن القرار فى الدراما يفترض مقدما أن يحدث صراع فى الشخص نفسه. إن المهمة الأساسية للمسرح الدرامى هى أن يصر على أن الكائنات البشرية مسئولة عن أفعالها. ألم يكن ترومان[٢] مسئولا عن تدمير هيروشيما بالقنبلة الذرية؟ ومع أن هوايتهيد عالم الرياضيات قال: «إن قوانين الفيزياء هى التى تحكم المصير»، إلا أن هذا المصير، الذى ولد فى عصر الذرة، ليس هو «باب الطوارئ» الذى يكفل النجاة من المسئولية، لأن ترومان ومرؤسيه المثقفين (من ستيمسون إلى أوبنهايمر) كانوا يملكون الحرية الكاملة لكى يقرروا ما إذا كان اليابانيون المضروبون - أو على الأصح زوجاتهم وأطفالهم - يجب أن يتلقوا ضربات القنبلتين الذريتين، أو يجب أن يُعفوا من تلك التجربة! إذا نظرنا إلى الوثائق السرية لمؤتمر بوتسدام[٣] الذى تقرر فيه استخدام القنبلة الذرية لأول مرة لإنهاء الحرب، وجدنا أن ثلاثة أو خمسة رجال كانت لهم الحرية الكاملة لاتخاذ القرار. وفعلا اتخذوا قرار القتل الجماعى لليابانيين. إن

مجرمى الحرب يتسترون وراء القول بأن التاريخ لا يصنعه رجال معروفون، بل عملاء مجهولون، وذلك لكى يبرئوا أنفسهم من جرائمهم! وإذا نظر الإنسان إلى «مجموع الناس» **من الخارج** بدلا من أن يرى نفسه جزءا من هذا المجموع، وفردا مع جميع الأفراد الآخرين، فإن وجهة النظر هذه هى التى تؤدى إلى المستوى اللاأخلاقى الذى يزود القتلة فى عصرنا الحديث والمؤيدين لهم من كل الطبقات الاجتماعية «بسلاحهم الثقافى»، كما تؤدى أيضًا إلى المفاهيم اللا إنسانية البشعة مثل: «يوجد أناس كثيرون تصل كلمة «أنا» فى أفواههم إلى درجة الإهانة».

إن الدراما التى تحترم الإنسان باعتباره فردا لا تحتاج إلى أى التزام أكثر من ذلك. إنها تحقق بذلك أكثر مما يتطلبه الفكر الحالى.

(٢) هل يمكن تصوير العالم الحالى على خشبة المسرح؟

ليس بكل جوانبه، لأنه توجد دائما حدود لا يمكن تخطيها. تتأكد هذه الحقيقة عندما نفكر فى أوشفيتس ونجد أنه على المسرح لا نستطيع أن نظهر أكثر من إعلانات عن أرصفة سككها الحديدية، والحدود الخارجية لمعسكرات الاعتقال الذى كان الموظفون فيه من الألمان العاديين الطيبين. ونستطيع القول أيضًا إنه لا يحق للمسرح أن يظهر السلوك اللا إنسانى حتى فى أقل أشكاله. ويتضح من ذلك عجزه الشرعى فيما يتعلق بالعالم التكنيكى الذى لا يتصف بأى نوع من الإنسانية حتى فى جانبه الخارجى، لأنه أبعد الإنسان، الذى كان فى أحد الأوقات هو المعيار لكل الأشياء، عن مملكته. إننا لا نستطيع أن نظهر على خشبة المسرح الكوارث الطبيعية، أو ميادين القتال الممتلئة بالقتلى والجرحى، أو الضحايا المشوهين فى الثكنات العسكرية المغلقة. ونحن نعلم كم كان شيلر آسفا لعدم استطاعته أن يظهر الجيش على المسرح.

إن الأشكال الأخرى من الفن، وخاصة الفن الروائى، يمكن أن تحقق ما لا يستطيع المسرح أن يظهره بوضوح.

(٣) هل يمكن أن نصور العالم بالوسائل الواقعية؟

الواقعية! إن كل شىء يتوقف على حدود عالم الواقعية. إن الذكرى، أو الحلم مثلا يمكن أن يحتوى من الحقيقة بالنسبة لنا أكثر من محادثة تجرى فى مكتبة أو فى محل الترزى. إن الموت الذى يسلبنى اليوم أحد اقربائى، وغدا سيسلبنى روحى، لا شك أنه يمثل بالنسبة لى حقيقة أقوى بكثير من ساعى البريد. إذن لماذا لا نظهر الموت على المسرح، حتى فيما يسمى بالدراما الواقعية؟ الواقعية فى حد ذاتها لم تكن أبدا أكثر من قرار. إنه عن طريق التوتر، والتأمل، والروحانية، والتطوير وخاصة فى اللغة، أمكن للواقعية أن تتغير، أو تقسو، أو تتسامى لكى تتحول إلى فن.

إذا أخذنا الشيخوخة مثلا التى تتعقبنا جميعا، فإنها أكثر أهمية واستحقاقا لأن تصور على خشبة المسرح من رجل الشرطة أو الصحفى اللذين قد لا نلتقى بهما إلا مصادفة فى الشارع. يجب أن يكون مستطاعا أن نصور ذلك البؤس العظيم المتمثل فى الشيخوخة، أى فعل الزمن فى الإنسان. لا شك أن كل هذه الأمثلة حقائق.

كيف تستطيع الدراما الواقعية أن تحقق إنجازا مثل ذلك؟ لقد نصحنى الآخرون كثيرا بأن أجعل مسرحيتى التى تحتوى على عناصر من الواقعية، أن أجعلها أكثر عصرية بأن أحول عقدتها إلى عالم سيريالى أو عالم لا معقول. ولكن أكثر الأشياء لا معقولية فى الدنيا ليست هى مسرح اللا معقول، بل التاريخ نفسه، كما يقول جوته الذى أشار إليه باحتقار واصفا إياه بأنه «كتلة متشابكة مشوشة من الكلام الفارغ والأفكار السخيفة»، وفى أواخر أيامه رفضه كلية. وفى رأيى أن واقعية التاريخ لا يمكن تغطيتها بنقلها إلى عالم اللامعقول. إن الحيلة البرلمانية التى قفز بها هتلر إلى السلطة، أو بيع جزيرة ألاسكا، أو مؤامرة جنرالات الجيش الألمانى الفاشلة ضد هتلر فى ٢٠ يولية ١٩٤٤.. كل هذه الأحداث كانت مسرحا عالميا للامعقول.. ومع ذلك فإن الإغراء بالنسبة للكاتب المبتدىء بأن ينزلق إلى اللامعقول يبدو أنه لا مفر منه، لأن هذه هى الوسيلة التى تجنبه الصراع مع أولئك الأغنياء

الجبناء من رجال الصناعة الذين، بعد انهيار النازية، لم يرفعوا إصبعا ضد أى شكل من أشكال فن اللامعقول لسبب بسيط هو أنه فن لا ينتج منه أى ضرر.

إن كاتبا يتجنب أن يضع البابا وأحد مهندسى مصانع كروب للسلاح على خشبة المسرح[٤] ويلجأ إلى طريق السلامة بأن يطلق عليهما اسمين مستعارين، لم يكن ليستطيع أن يعتمد فقط على تقريظ الصحافة واتحادات العمال والحزب المسيحى الديمقراطى، بل إنه تبنى لغة شاعرية غنية بالاستعارات على نمط مسرحية «البرج» للكاتب هوجو فون هو فمانستال[٥].

إن تجنب هذه المتاعب يعفى الكاتب أيضًا من اتهامه بأنه كتب مجرد تحقيق صحفى «ريبورتاج»، وهو نقد يجب أن يتقبله مؤلف الدراما التاريخية من ناقد صحفى، بسبب أنه كان متحذلقا فى دراسة مصادره، ولأنه استخدم شرائح من الوثائق والحقائق التى يعتبرها أكثر عبقرية من أعظم الشعراء.

هذه الحقائق، مثل تحليل نتائج غارة جوية واسعة النطاق على مناطق آهلة بالسكان بوساطة مارشال بالقوات الجوية البريطانية، أو حوار ستالين مع سيكورسكى حول الاختفاء السحرى لثمانية آلاف جندى بولندى، أو الحماس الجماعى الفائق الحد لشعب مدينة فيينا عندما اجتاحها هتلر فى عام ١٩٣٨ ثم خيبة أملهم بعد ذلك... أليست هذه كوابيس، وقصص شعبية... أليست، حتى باعتبارها مادة خام، مرعبة وخانقة مثل قصص إدجار ألان بو[٦]، وجريم[٧]، وكافكا؟[٨].

إن لوحة جيرينكا[٩] التى رسمها بيكاسو[١٠] بطريقة سيريالية، لم يتلاعب فيها بالرعب الذى عاناه نموذجه التاريخى، كما أنه لم يرسم له نسخة طبق الأصل. وهذه السيريالية مشروعة لأنها مدينة للحقيقة حتى مع عملية التفكيك والتجريد. إن خطب هتلر المليئة بالتوتر والإيقاع المحسوب والأسلوب النارى كانت تبعث الرعب فى النفوس والقشعريرة فى الأجساد، ولكن شارلى شابلن فى فيلم «الدكتاتور» وحتى برتولت بريشت فى مسرحية «أرتورو أوى» استخدما الرعب كمادة للفكاهة!

إننا نستطيع أن نحقق تقدما أكثر إذا لم نحبذ كل اتجاه جديد فى الفن بمجرد إعلانه ونعتقد أنه هو الطريق الوحيد إلى الخلاص. والمثل على ذلك هو النظر إلى مسرح اللامعقول والمسرح الواقعي على أنهما نقيضان. إن عالمنا مملوء باللامعقول حتى أنه لا يمر يوم دون أن يخطر على بالنا بأنه لا يحوى سوى اللامعقول، هذا العالم يجب أن نستخدمه على الأقل فى خلق مسرح المستقبل باعتباره مخزنا هائلا لا يفنى من الأدوات والأحداث.

ويختم رولف هوخهوت مقالته بأن يذكر مثلا: إذا أراد كاتب أن يصور قاضيا فى عهد هتلر حكم على أحد عشر شخصا بالإعدام بقطع رءوسهم، ثم عين مستشارا فى الحكومة فى عام ١٩٥٠ لتقديم التعويضات التى يستحقها ضحايا النازية - وهذا موقف نموذجى للامعقول فى عالمنا الواقعى - فإن هذا الكاتب سيحسن صنعا بالتأكيد إذا صور هذا النموذج المعاصر بكل أحلامه ورغباته المكبوتة وأزواج بناته، ومحبوباته المدللات، وشجرة عيد الميلاد، وكل خياناته ومساوئه بدون أن يجعل تصويره كاريكاتوريا، لأن الدعابة ستضعف الموقف. إن المشاهد لهذه الشخصية، إذا لم يشعر بأن الابتسامة تذوب على شفتيه، وإذا لم يشعر بالرعب إلى حد الرغبة فى أن يقلع عينه، وإذا لم يتعرف فى شخص المستشار على رئيسه، أو أخيه، أو والده، أو هو نفسه، فإننا نكون مثل الذى عرض قردا فى حلبة سيرك!

الفصـــل الخامس

بيتر فايس *Peter Weiss*

(١٩١٦-١٩٨٢)

والاشتراكية الإنسانية

فى أحد الأحياء القديمة بمدينة ستوكهولم عاصمة السويد، فى ذلك الحى الذى يتكون من شوارع يرجع عهدها إلى العصور الوسطى، والذى أقيم على جزيرة صغيرة فى وسط المدينة كان يقع الأستوديو الذى خصصه بيتر فايس لأوقات عمله، وهو يتكون من غرفة كبيرة بها آلة كاتبة، ومكتب تشرف عليه صورة لكاتبه المفضل برتولت بريشت. ويطل الأستوديو على مناظر رائعة من مخلفات تاريخ السويد القديم التى تتناقض تناقضا عجيبا مع الدنيا الخاصة لذلك الكاتب الثورى الذى كان يجلس إلى مكتبه وسط جو يخيم عليه الصمت التام، موجها كل اهتمامه إلى الوثائق والمستندات وأسماء الأماكن المكتوبة على بطاقات مثبتة فى ستين درجا بدولاب يغطى جدارا بأكمله من جدران الغرفة. كانت هذه البطاقات تحمل أسماء أوشفيتس، فيتنام، سان دومينيجو، كوبا، البرتغال، الصراع العنصرى فى الولايات المتحدة الأمريكية، جنوب افريقيا إلخ... وكان بيتر فايس يقضى أيامه وهو يتصفح تلالا من قصاصات الورق والصحف، أو يكتب على الآلة الكاتبة بنفسه إحدى المقالات أو المسرحيات. وفى العادة كان بيتر فايس يظل يعمل كل ليلة حتى ساعة متأخرة من

الليل دون أن يستمتع حتى بعطلة نهاية الأسبوع، فالعمل كان متعته وتسليته، وعن طريق العمل الدؤوب المستمر حاول فايس أن يوظف المسرح بطريقة تساعد على خلق دنيا من نوع جديد. وكان فايس يصر على أن دنياه الجديدة هدفها خلاص الإنسانية جمعاء، وأطلق عليها اسم: الاشتراكية الإنسانية.

مشكلة الإنتماء وحتمية الثورة

ولكن ما هو الدافع الذى دفع فايس للتفكير فى هذه الدنيا الجديدة التى لا شك فى أن المنتفع الأول منها هو بيتر فايس نفسه؟ لقد كان محتاجا إليها لأن عوالم أخرى كثيرة سبق أن رفضته. وأول هذه العوالم هو العالم الذى ولد فيه بالقرب من برلين فى٨ نوفمبر ١٩١٦. لقد قضى فترة طفولته ومراهقته بين مدينتى برلين وبريمن، ثم هاجرت عائلته من ألمانيا فى عام ١٩٣٤ بعد أن استولى هتلر على السلطة فيها. هاجر بيتر فايس إلى بريطانيا حيث قضى فيها عامين تعلم خلالهما اللغة الإنجليزية وبعدها ذهب إلى تشيكو سلوفاكيا. ولكن بعد أن قضى فيها عامين استولى هتلر عليها فتركها فايس إلى السويد التى كان والده قد أنشأ فيها صناعة ناجحة للمنسوجات قرب جوتنبرج. ولكن فايس ضاق ذرعا بالعالم البورجوازى الذى كانت عائلته تعيش فيه فغادر منزل عائلته وذهب وحده إلى ستوكهولم. وهناك حاول فايس أن يصبح جزءًا من السويديين الأصليين الذين كان يراهم حوله فاختلط بالدوائر الفنية الطليعية ومع ذلك فقد ظل غريبا.

لقد حاول فايس الإنتماء إلى أى وطن، ولكن رغبته هذه لم يقدر لها أن تتحقق فلم يشعر إطلاقا بانتمائه إلى أى بلد. ولكن ماذا عن أفكاره؟ فى هذا الشأن قال فايس: «فى تلك الليلة من عام ١٩٤٧ بينما كنت أذرع الخطى على ضفاف نهر السين وكنت عندئذ فى الثلاثين من عمرى أدركت أنه من الممكن أن أتابع طريقى وأعيش وأعمل وأشارك فى تبادل الأفكار الذى يجرى فى كل مكان دون أن أنتمى إلى وطن ما». ولكن مجرد تبادل الأفكار لم يكن كافيا، فبمضى الزمن وتراكم السنين صب فايس أفكاره فى نموذج كامل لوطن أو عالم يستطيع أن يشعر فيه

أخيرا بأنه فى منزله، واعتقد فايس أن هذا النموذج كاف فى حد ذاته وأنه يستطيع أن ينشره فى جميع بلاد العالم، وهذا ماحاول فايس أن يفعله فى مسرحياته. وقد أفصح فايس عن رأيه بقوله: «إن كل حرف وكل كلمة أكتبها وأعرضها على الجمهور لها لون سياسى، أى أنها تهدف إلى الوصول إلى تأثير من نوع معين». ولكن أى تأثير؟ وما نوعه؟ إن فايس يبدو كما لو كان شيوعيا، وفى الولايات المتحدة الأمريكية كانوا ينظرون إليه على هذا الاعتبار ولكنه يقول عن نفسه: «لقد نشأت فى مجتمع بورجوازى وأنفقت معظم حياتى فى تحرير نفسى من أنواع الكبت والتحيز والأنانية التى فرضها علىّ ذلك المجتمع. وفى البداية كنت أظن أن عملى الفنى يستطيع أن يحررنى، ولكنى أدركت أن الفنان لا يستطيع أن ينعزل بعيدا فى الوقت الذى تمتلىء فيه السجون بالمضطهدين فى البلاد التى مازالت تدين بسياسة التفرقة بسبب الجنس أو الفقر. إن عملى لا يكون له أى معنى إلا إذا كان على علاقة مباشرة بالقوى الإيجابية فى العالم. وكان فايس ينادى بحتمية الثورة التى يجب أن تكتسح العالم كله، وهذا يتطلب أن يكون الفن ثوريا لكى يكون له معنى. ولذلك فهو يعجب أشد العجب عندما تصادر حرية التعبير فى بلد اشتراكى، ذلك أن أعظم ما تقدمه الاشتراكية هو وعدها بإعطاء الانسان حريته الكاملة بعد القضاء على الاستغلال الاقتصادى وإزالة الفوارق بين الطبقات».

بدء حياته الأدبية:

بعد أن استقر بيتر فايس فى ستوكهولم مارس نشاطا فنيا كبيرا فى عدة مجالات مثل التصوير وإخراج الأفلام السينمائية. كان مصورا سيرياليا وكل أفلامه الأولى كانت سيريالية تجريبية، ثم انتقل بعد ذلك إلى الأفلام التسجيلية التى تحوى بذرة العمل الذى مارسه بعد ذلك فى المسرح. وقد مارس أيضًا الترجمة وكتابة التمثيلية الاذاعية والرسم وفن الحفر (الجرافيك).

وفى عام ١٩٤٦ صدر الكتاب الأول لبيتر فايس باللغة السويدية لأن محاولاته لكى يجد ناشرا فى ألمانيا الاتحادية فشلت فى ذلك الوقت. وفى عام ١٩٤٧ كتب إليه

الناشر الألمانى بيتر سور كامب بخصوص مخطوطه «طريد العدالة» يقول: «إن صور الشخوص تظل ضربا من التخيلات لدنيا داخلية، وواقعها ليس هو واقع الرجال الآخرين». ونفس هذا الحكم ينطبق أيضًا على مسرحية «البرج» التى كانت فى الأصل تمثيلية إذاعية وعرضت فى أحد المسارح التجريبية بستوكهولم فى عام ١٩٤٨.

مسرحية البرج:

بطل مسرحية البرج هو بابلو، فنان السيرك الموهوب، الذى يظل مرتبطا مدى الحياة بالسيرك الذى نشأ فيه منذ طفولته. إن البرج الذى يوجد فيه السيرك، وسكانه من العاملين بالسيرك يمثلون العوائق التى يجب على الإنسان أن يتخلص منها لكى يصبح حرا حقيقة - هذهُ العوائق هى الماضى والأسرة والعادات والحب ومشاغل الحياة والتقاليد.

إن بابلو يحن إلى التخلص من كل هذه الروابط والقيود ولكنه لا يستطيع الفرار من البرج الذى ظل فيه ولم يستطع أن يهرب منه إلا بالموت.

ومسرحية البرج أقل مسرحيات فايس رعبا وهى مليئة بالصور الغريبة والحيل السحرية والألعاب البهلوانية. وهى تتكشف عن نوع من الحلم يسيطر على شخصيتها الرئيسية بابلو الذى يتخيل نفسه فى جو مبهم مثل جو السيرك حيث تهاجمه ذكرياته المؤلمة. ولا يتضح معنى رمز السيرك إلا فى نهاية المسرحية. لقد عاد بابلو إلى العمل بالبرج ولكنه عندما يتحرر من قيوده ويتخلص من حياته بشنق نفسه نسمع صوتا يقول: «الحبل يتدلى منه الآن مثل الحبل السرى».

إن البرج ليس هو الماضى فقط ولا التقاليد فقط، ولكنه يشبه الرحم الذى تخرج منه كل الحريات الأساسية للإنسان.

بعد هذه المسرحية الكافكاوية (نسبة إلى كافكا) التى تجرى أحداثها فى عالم السيرك كتب مسرحية «**التأمين**» وهى هجائية لاذعة تعطى بانوراما للمجتمع البورجوازى حيث اجتمع الناس ليرقصوا رقصة الموت. وفى نهاية المسرحية

تتصاعد الأصوات المطالبة بالحرية ومعها صيحات الجماهير الثورية التى تخمدها جميعا صيحات رجال الشرطة وصفاراتهم، فيسود النظام مرة أخرى ولكنه لن يكون إلا بمثابة نشيد حزين لتشييع جثة السلام. ومع أن هذه المسرحية كتبت فى عام ١٩٥٢ إلا أنها لم تعرض على المسرح إلا فى عام ١٩٧١ بمدينة ايسن.

وفى عام ١٩٦٠ نشرت لبيتر فايس أول رواية بعنوان «**ظل جسد الحوذى**» التى يصور فيها تأثير العالم الخارجى على عدد من الشخصيات بطريقة قريبة جدا من شكل الرواية الجديدة عند ألان روب جرييه، وميشيل بوتور. ومن الواضح أن هذه الرواية كانت وليدة الشعور العميق بعبثية الوجود فى حياة المنفى.

بعد ذلك كتب فايس قصتين تصوران سيرته الذاتية: «**وداع الأبوين**» (١٩٦١) «**ونقطة الزوال**» (١٩٦٢). وهاتان الروايتان تمثلان مرحلة تحول خطيرة فى كتاباته حيث قطع صلاته الفكرية والوجودية بالعالم البورجوازى وبدأ يختط طريقا معاديا للإمبريالية ومحبذا للاشتراكية.

وفى عام ١٩٦٣ نشرت له رواية «**حديث المشاة الثلاثة**». وفى نفس العام عرضت له مسرحيته الشعرية الأخلاقية الغنائية القصيرة «**ليلة مع ضيوف**» فى مسرح شيلر ببرلين الغربية وهى مسرحية مرعبة قاتمة تصور أناسا أفسدهم حب المال.

مسرحية مارا / صاد:

منذ عام ١٩٦٣ تفرغ فايس للمسرح تفرغا تاما وطبع مسرحياته بطابع سياسى صريح وله فى ذلك رأى كان يعلنه دائما: «حتى لوعثرت على أعظم فكرة درامية فلن أحولها أبدا إلى مسرحية إلا إذا أمكننى أن أعبر بها عن رسالة معينة. إن أعظم الأخطار فى نظرى هو تمجيد العمل الفنى من أجل العمل نفسه دون اعتبار للرأى أو الفكرة التى ينادى بها. وأنا لا أستطيع ولا أرغب فى أن ألجأ إلى أرضية فنية خيالية لا تخدم الإنسانية فى شىء». وتطبيقا لهذا المبدأ طلع فايس على العالم بمسرحية تحمل أطول عنوان فى تاريخ الأدب المسرحى عموما وهو:

«اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قام به نزلاء مستشفى شارنتون للمجانين تحت إشراف مسيو دى صاد»، ثم اختصر الاسم بعد ذلك إلى مارا / صاد».

كانت هذه هى مسرحيته الثالثة التى عرضت له بعد «البرج» «وليلة مع ضيوف»، وكانت السبب فى ذيوع اسمه فى جميع أنحاء العالم، وخاصة لأنها اتخذت شكلا جديدا من الأشكال المسرحية أطلق عليه اسم «**المسرح التسجيلى أو الوثائقى**»، وهو مسرح يقوم على جمع أكبر عدد ممكن من الحقائق المؤيدة بالوثائق والمستندات والتقارير وشهادة الشهود حول موضوع معين حدث فعلا فى واقعنا التاريخى، ثم عرضه فى شكل مسرحى بأقل تدخل ممكن من المؤلف.

فكر فايس فى كتابة هذه المسرحية بعد أن شاهد فيلما سينمائيا رديئا عن مقتل جان بول مارا أحد أبطال الثورة الفرنسية، وقد جاهد طويلا لكى يعثر على شكل مسرحى يصلح للتعبير عن مفهومه الخاص لهذه الشخصية، ثم حدث أن اكتشف أن المركيز دى صاد كتب فعلا وأخرج مسرحيات اشترك فى تمثيلها نزلاء مستشفى شارنتون للأمراض العقلية. إن صاد لم يكتب أبدا مسرحية عن مارا ولكنه كان يستطيع ذلك لو أراد. وكان أول عرض لهذه المسرحية فى مسرح شيلر ببرلين الغربية فى ٢٩ أبريل ١٩٦٤، وصمم لها الديكور بيترفايس نفسه وقامت زوجته السويدية جونيلا بالمستيرنا بتصميم الملابس، ثم عرضت بعد ذلك بأساليب مختلفة وتفسيرات متعددة فى ستوكهولم ولندن ونيويورك وباريس. وفى موسم ١٩٧٢/ ١٩٧٣ عرضت بالقاهرة فى مسرح الجيب وأخرجها أحمد زكى عن ترجمة د. يسرى خميس.

فى هذه المسرحية يقابل فايس بين مارا الذى يجسد أفكار جان جاك روسو ومبادىء الثورة الفرنسية وبين المركيز دى صاد الذى ينادى بالحرية الفردية المتطرفة، ويرى بعض النقاد أن مارا / صاد لا تخرج عن كونها محاورة داخل فايس نفسه، والسبب السياسى الذى دفعه لكتابتها هو تقسيم ألمانيا وبقية أوروبا

إلى معسكرين. وفى هذه المسرحية اتخذ فايس موقفا وسطا بين الاثنين، فقد رأى أن النازية قد اندحرت، والاشتراكية تبدو منتصرة، أما الإنسانية فمازالت تنتظر ثورة تحقق حلمها الأبدى فى السلام ونقاء الضمير وحرية التعبير.

ويجب ألا يغيب عن بالنا أن جميع الشخصيات فى المسرحية سواء فى ذلك الشخصيات التى تتميز بوضوحها واعتدالها، أو شخصية مارا الذى يحبذ العنف والقسوة للحصول على الحرية الاجتماعية، أو المركيز دى صاد الذى يؤمن بالحرية الفردية إلى حد التطرف.... كل تلك الشخصيات إنما تعيش فى مستشفى للمجانين.

وطبقا لهذا التفسير للمسرحية فإن فايس لا يقف فى صف مارا أو فى صف صاد بل فى موقف الحائر القلق. وعلى هذا الأساس فالمسرحية تظهر ثقل وضخامة المشكلات الإنسانية التى تناقشها وتصور حالة القلق قبل الوصول إلى قرار.

وقد استخدم فايس فى هذه المسرحية الكثير من عناصر المسرح الشامل وكذلك تكنيك المسرحية داخل المسرحية فأدخل فيها عناصر اليقظة والحلم، وأغانى الكورس والرقص، والحوار الشعرى والتمثيل الصامت، كما مزج فيها بين عناصر المسرح الملحمى البريشتى وبعض عناصر مسرح العبث ليجعل منها بناء ضخما معقد التركيب.

وبمرور الوقت على العروض المختلفة لمسرحية مارا / صاد أصبحت شخصية مارا أكثر أهمية بالنسبة لفايس وأخيرا نبذ موقف الحياد الحائر القلق واعتنق الاشتراكية.

وفى فترة الاعداد لمسرحياته التالية التى حاول فيها أن يعطى تفسيرا معاصرا «للكوميديا الإلهية» للشاعر الايطالى دانتى اهتم بدراسة أعمال بريشت المسرحية. وتعتبر مسرحيات «التحقيق»، «وأنشودة غول لوزيتانيا»، «وحديث عن فيتنام». مرتبطة بمشروع دانتى الذى قال عنه فايس: «سأضع الأغنياء والظالمين والمستغلين فى الجحيم، وسأجعل الفردوس مثوى الفقراء والمظلومين والمضطهدين. أما المثقفون والفنانون الذين يتهربون من المسئولية فسأضعهم في المطهر»

مسرحية التحقيق:

تبلورت فكرة هذه المسرحية عندما حاول فايس أن يتصور رد فعل دانتى لو أنه رأى معسكر الاعتقال بأوشفيتس الذى قال عنه فايس: «كان هذا هو مصيرى الذى هربت منه». ومسرحية التحقيق ليست مسرحية عن أوشفيتس ولكنها تقرير مسرحى قصد به المؤلف أن يوضح كيف تنعكس صورة جرائم النازية والفاشية على الضمير العام فى عالم اليوم.

ولكى يكتب هذه المسرحية درس فايس وثائق ومستندات محاكمة اثنين وعشرين ألمانيا كانوا مسئولين عن معسكر الاعتقال فى مدينة أوشفيتس ببولندا أثناء الحرب العالمية الثانية. وقد جاء فى وثائق المحاكمةالحقيقيةالتى دارت بمدينة فرانكفورت وقام بها الجهاز القضائى الألمانى نفسه، أن المتهمين لزموا الصمت جميعا. وبالرغم من محاولات القضاة المتكررة أن يذيبوا ذلك الجبل الجليدى من الصمت ويرغموا المتهمين على التحدث عن جرائمهم والاعتراف بها، إلا أنهم فشلوا فشلا ذريعا. كان المتهمون الصامتون يريدون أن يعبروا بصمتهم عن احتجاجهم ضد الاتهامات الموجهة إليهم وكأن لسان حالهم يقول: «لسنا وحدنا المذنبين، بل كلنا مذنبون». أما حكم القضاء فقد حمل فى طياته الرد على المتهمين وكأنه يقول لهم: «ربما، ولكن ذنوب بعض الناس أكثر من ذنوب الآخرين».

وعندما بدأ فايس فى كتابة مسرحية **«التحقيق»** كان عليه أن يكسر جليد الصمت الذى حاول المتهمون أن يستتروا وراءه فلجأ إلى طريقة المونولوج الداخلى الذى يكشف عن خبايا النفوس البشرية. وقد ظل فايس يبحث عن الحقائق ويجمعها أكثر من عام، كما حضر بعض جلسات المحاكمة وتفرغ لدراسة التقارير عن وقائع التعذيب، ومع ذلك ظل يتحسس الشكل الدرامى الذى يصلح لهذا العمل، ولكن هذا الشكل لم يتضح له إلا بعد أن ذهب بنفسه إلى بولندا ورأى معسكر الاعتقال رؤية العين.

وفايس لا ينظر إلى موضوع الجرائم النازية نظرة تعصب ضد جنس معين لصالح جنس آخر، ولكن الأمر لا يخرج عن إحساسه بأنه يحقق ذاته فى ذوات

جميع المضطهدين والمظلومين والمنبوذين فى هذا العالم دون النظر إلى جنسهم أو دينهم أو لونهم. ويعلل فايس هذا الإحساس بقوله: «كنت دائما حتى وأنا طفل أرهب القوة ممثلة فى الجنود ورجال الشرطة ومجاميع الناس، ومسرحية التحقيق تدور حول سوء استخدام القوة والتطرف فيه. وقد تصادف فى هذه المسرحية أن القوة كانت ألمانية، ولكن هذا لا يهم، فقد رأيت أوشفيتس كما لو كان جهازا علميا يمكن لأى شخص أن يستخدمه فى إبادة أى شخص آخر. والنقطة التى أريد أن أوضحها هى أن فظائع أوشفيتس كان لا يمكن أن تحدث فى ظل نظام اشتراكى حقيقى.[1] ويمكن القول بأن «التحقيق» مسرحية احتجاج ضد كل النظم التى تساعد على انتشار الظلم والاضطهاد. ومن المؤسف حقا أن نجد أن عقلية أوشفتيس مازالت تحيط بنا من كل جانب ومازالت تسيطر فى أجزاء كبيرة من العالم، وقد اخترت الحقائق بطريقة تخدم هدفى وهو محاكمة الرأسمالية. إن «التحقيق» مشكلة إنسانية عالمية وإذا استطعنا القول بأن مارا / صاد يخيم عليها جو رمادى فإن «التحقيق» جوها أسود... حالك السواد».

وقد عرضت «التحقيق» لأول مرة فى ١٩ اكتوبر ١٩٦٥ على خشبات عشرين مسرحا فى برلين الغربية والشرقية فى نفس الليلة وكان فايس وزوجته جونيلا بالمستيرنا، وهى فنانة تقوم بتصميم ديكورات مسرحياته وأزيائها، كانا فى تلك الليلة يجتازان حائط برلين من الشرق إلى الغرب وبالعكس لكى يشاهدا أجزاء من هذه العروض على جانبى حائط برلين. وقد عرضت التحقيق بعد ذلك فى ستوكهولم حيث أخرجها انجمار برجمان على خشبة المسرح الملكى، ثم عرضت فى نيويورك بعد ذلك بفترة وجيزة.

كان فايس يعتقد أن المسرح يجب أن يهتم بالتركيز على المواد الوثائقية، وبعد الحرب العالمية الثانية وجدت أفكار كثيرة لموضوعات لم يكن من المستطاع تحويلها إلى فن بالطريقة التقليدية، ذلك لأنها من الضخامة بحيث تستعصى معالجتها بهذه

(١) لو كان بيتر فايس على قيد الحياة حتى اليوم هل ياترى كان سيظل متمسكا برأيه هذا بعد أحداث أوروبا الشرقية فى أواخر ١٩٨٩ أم كان سيعدل عنه؟

الطريقة، وينطبق هذا بنوع خاص على الموضوع الذى يستحوذ على اهتمام الرأى العام العالمى كله... ألا وهو تدمير الإنسان.

مسرحية «أغنية غول لوزيتانيا»:

بعد مسرحية التحقيق احتضن بيتر فايس قضية حرب البرتغال الاستعمارية ضد شعب أنجولا الأفريقى،وصاغ موضوعها فى قالب مسرحية سياسية موسيقية بعنوان «أغنية غول لوزيتانيا» (لوزيتانيا هو الاسم القديم لأنجولا)، وقد عرضت للمرة الأولى بمسرح سكالا بستوكهولم فى عام ١٩٦٧، وبمسرح الجيب بالقاهرة فى موسم ١٩٧١/ ١٩٧٢ باسم «الغول» من إخراج احمد زكى، وترجمة د. يسرى خميس.

فى هذه المسرحية عرض بيتر فايس قصة الاستعمار البرتغالى لأنجولا منذ بدايته، أى منذ خمسمائة عام عندما جاء دييجوكاو إلى أفريقيا على رأس أسطول برتغالى وعبر نهر الكونجو وأخذ ينشىء القلاع والمعسكرات وسار على منواله أولاده وأحفاده من بعده. وفى هذه المسرحية يزيح فايس القناع عن طبيعة الاستعمار الذى يستغل سذاجة الوطنيين وطيبتهم وجهلهم ليستمتع بخيرات أرضهم ويثرى وينتفخ.

إن المستعمرين يستترون وراء ستار الدين ونشر القيم الفاضلة والادعاء بنشر الحضارة وانتشال الأفريقيين من وهدة الجهل والبربرية والتوحش، يستترون وراء هذه الشعارات المضللة ليحققوا لأنفسهم الثروة والسلطان والنفوذ على حساب شعب أنجولا الفقير الجاهل المريض.

ويصور فايس كيف يستمتع البرتغاليون بثروات أنجولا وخيراتها وكيف يسخرون الأهالى للعمل الإجبارى فى مزارع البن والقطن، ومناجم الماس والحديد والنحاس والمنجنيز والأسبستوس، واستخراج البترول،وقطع الأخشاب من الغابات، والقيام بمهام الخدم فى قصورهم ومنازلهم وفنادقهم ومؤسساتهم. وكشأن فايس دائما فى مسرحياته التسجيلية يعتمد هنا أيضًا على الاحصاءات والأرقام، فيقول

إن سكان أنجولا الذين يبلغ عددهم خمسة ملايين شخص يسودهم مائة ألف من البرتغاليين الذين يطلقون على أنفسهم اسم «ناشرى الحضارة» أى بواقع ناشر حضارة واحد لكل خمسين أنجوليا!.

ويقسم فايس شعب أنجولا إلى فريقين: الفريق الأول يكون ٩٩٪ من الشعب، وهؤلاء يعيشون فى ضنك وعوز وجهل، فالعامل يتقاضى فى الشهر سبعة من الدولارات، والخادمة التى تعمل تسع عشرة ساعة فى اليوم تتقاضى ثلاثة دولارات فى الشهر!.

أما الفريق الثانى فيمثل ١٪ من شعب أنجولا وهم الذين يطلق عليهم فايس اسم «المندمجين أو المتكيفين»، أو بمعنى آخر عملاء الاستعمار الذين ينعمون بالحياة الرغدة لأدائهم فروض الطاعة والولاء والإخلاص للبرتغاليين.

ومن الإحصاءات المفجعة التى يوردها فايس أنه بالرغم من أن البرتغال تستعمر أنجولا منذ خمسة قرون، لا يوجد سوى أنجولى واحد يعرف الكتابة والقراءة من بين كل مائة أنجولى! وشعب أنجولا الفقير العاجز المحتاج إلى لقمة العيش لا يستطيع أن يواجه الاستعمار وجها لوجه ولا يستطيع أن يلفظ كلمة «لا». إن فايس يصور كيف أن هذا الشعب البائس فقد القدرة على التمرد وانطوى على نفسه يلعق جراحه، وكتم بين جوانحه كل إحساساته بالحزن والغضب والسخط، واندفع ينفس عن كل ذلك إما بانغماسه فى عالم الأساطير والخرافة، أو بافراغ انفعالاته فى الرقص وأداء الطقوس، أو بالأنين والصبر على ما قسم له.

وبعد أن يعرض فايس صورا واقعية لحياة الشعب المغلوب على أمره يصور انتفاضته فى ١٥ مارس ١٩٦١ وثورته على المستعمرين التى كلفته دماء كثيرة غالية، ومع ذلك فإنه لم يستسلم ولم يتقاعس عن مواصلة الكفاح. ولايكتفى المؤلف بعرض الصراع بين المستعمرين البيض والوطنيين السود، بل يشير صراحة إلى أن الوسيلة الفعالة لقهر المستعمر هى محاربته بنفس أسلحته وأساليبه. إنه يصرح بأن التفكير فى الصراع أو القيام به بالوسائل السلمية لا يكفى، وإنما يجب على شعب

أنجولا أن يستخدم نفس الوسائل التى يستخدمها المستعمر، وينبغى ألا يتهاون معه أو يحسن الظن به، بل يضربه بشدة وعنف وضراوة حتى يقضى على رأس الأفعى وبذلك يمكن أن تتحقق له الغلبة فى نهاية الأمر.

وقد استخدم فايس فى هذه المسرحية الأسلوب المباشر فى التعبير من خلال الوثائق والمستندات. أما الممثلون فلا يزيد عددهم عن سبعة، وهم بلا شخصيات محددة أو أسماء معينة، بل يرمز إليهم بالأرقام من (١) إلى (٧). وهؤلاء الممثلون السبعة يقومون بجميع الأدوار، ويتنقل كل واحد منهم من دور إلى دور باستخدام وسائل بسيطة كارتداء قبعة أو وضع شارة أو استخدام عصا. وبالإضافة إلى ذلك يعتمد فايس اعتمادا رئيسيا على الكورس والموسيقى والغناء والتشكيلات والأقنعة والتمثيل الصامت.

بعد ذلك كتب فايس وعلى نفس النمط مسرحية «**حديث عن فيتنام**» التى تدين العدوان الأمريكى على فيتنام، وقد عرضت فى عام ١٩٦٧ أيضًا للمرة الأولى بمدينة فرانكفورت، وكان لها تأثير كبير على تفجير ثورة الطلبة بباريس فى عام ١٩٦٨. وعلى أثر العدوان الاسرائيلى على مصر وسوريا والأردن فى ٥ يونية ١٩٦٧ كتب بيتر فايس مقالا أدان فيه العدوان بشدة وأشاد بعدالة قضية شعب فلسطين وحقه فى تقرير مصيره.

كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من متاعبه:

بعد أن أتم بيتر فايس كتابة مسرحيته «ليلة مع ضيوف»فى عام ١٩٦٣ بدأ فى كتابة مسرحية «كيف يتم تخليص السيد موكينبوت من متاعبه»، لكن انهماكه فى ذلك الوقت بمسرحية «مارا صاد» وانشغاله بظاهرة المسرح التسجيلى الذى وضع أساسه رولف هوخهوت بمسرحية «النائب» فى عام١٩٦٣، واقتناعه بأن هذا المسرح هو الأداة المقنعة التى كان يتوق للعثور عليها، توقف عن اتمام «موكينبوت» ليقدم «مارا صاد»، «والتحقيق»، «وأنشودة غول لوزيتانيا» ثم «حديث عن فيتنام»، ثم عاد

فى عـام ١٩٦٨ لينهى مسـرحـيـة «مـوكـينبـوت» التى تعـتـبـر، من ناحـيـة الشكل والمضمون، مرحلة انتقال فكرى من معالجة مشاكل الذات إلى معالجة المشكلات العامة بأسلوب لغوى جديد بدأ بتجريبه مسرحيا فى «ليلة مع ضيوف»، ومن ضمن صفات هذا الأسلوب مثلا عدم الفصل بين الجمل بالنقط.

بطل هذه المسرحية «موكينبوت» يقبض عليه ويزج به فى السجن بدون توجيه أى تهمة له. وفى السجن يضربونه ويعذبونه ويطلب إليه المأمور دفع تكاليف مأكله ومشربه وإقامته، ويأخذ منه المحامى كل ما تبقى لديه من نقود لكى يتوسط للافراج عنه.

وبعد الافراج عنه يعود لمنزله فيلاحظ المشاهد أن زوجته راقدة فى الفراش وبجوارها أحد الرجال مختفيا تحت الغطاء، ولكن موكينبوت لا يلاحظ وجود الرجل الغريب. وتأخذ زوجته فى تقريعه لأنه تركها وحيدة. وعندما تعلم بأنهم جردوه من أمواله فى السجن تهاجمه بالمكنسة وتحاول أن تطرده وتخيفه بقولها له إن عندها كلبا كبيرا سوف يبتلعه إذا مكث عندها. ويضطر موكينبوت إلى ترك المنزل وهو فى أشد حالات الخوف، ثم يذهب إلى مكان عمله ويحاول أن يؤكد لصاحب العمل بأنه قبض عليه فجأة بدون تهمة ولم يستطع أن يخبر أحدا بحالته، ولكن صاحب العمل يتنكر له ويقول له إن من يترك عمله بدون عذر أو تقرير طبى يجب أن يعتبر نفسه مفصولا. ويسقط موكينبوت مريضا فيحملونه إلى الطبيب.وبعد علاجه يفقد السيطرة على حركة ذراعيه وساقيه وتنتابه نوبة من الضحك بين حين وآخر.وأثناء سيره فى الطريق يقول لأحد الرجال وهو يضحك بين الحين والحين:

وهكذا إذن تكون نتيجة كل ذلك

أولا أن أعتقل فى وضح النهار

ثانيا أن يسلب منى مالى

دون أن أعوض عن ذلك بشىء

ثالثا أن تجور زوجتى علىّ

رابعا أن اطرد من عملى

آه، قد يكون البكاء شيئا جميلا

لكن هذا الضحك يداهمنى غالبا.

فينصحه الرجل بأن يذهب إلى الحكومة لأن وظيفة رجال الحكومة أن يعرفوا الحل لكل مشكلة، كما أن لديهم لكل الأسئلة إجابات عميقة مقنعة.

ويشكو موكينبوت أحواله لممثلى الحكومة الثلاثة ولكنهم جميعا مشغولون بالحديث عن الطقس وحماية البلد من العدوان، وعن مكاسبهم، وعن القبعة الجديدة التى اشترتها زوجة أحدهم. وينهى أحدهم الحديث بقوله:

ليس هناك ما يدعو للقلق

طالما أننا حازمون ومرحون

طالما أننا متفاهمون ومتفقون

على المضى قدما فى تنفيذ الخطة الموضوعة

فى هذه المرحلة الخطيرة المشحونة بالمسئوليات.

ثم يعلن الساعى بأن المقابلة قد انتهت، وأنه سيصدر الآن بيان حكومى فينسحب موكينبوت وزميله مع إنحناءة عميقة. وفى الطريق يستمع الاثنان إلى البيان الحكومى وهو عبارة عن سلسلة من العبارات غير المفهومة وغير المترابطة وتبدو أقوال المجانين بالنسبة لها العقل بعينه. وتتعقد الأمور فى عين موكينبوت الذى لا يفهم أى شىء عن أى شىء. ويحضر ملاكان فيخبرانه بأن الرجل الطيب أقرب إليه مما يظن وأنه سيشرفه بظهوره أمامه لأنه يحب دائما أن يسكن بجوار المتألمين والمعذبين.

ويظهر الرجل الطيب مرتديا معطفا من الفراء وقبعة سوداء فوق رأسه ويدخن سيجارا، فيسأله موكينبوت:

«لماذا أقع عندما أقف مائلا

ولماذا يسحب الكرسى من تحتى فجأة عندما أريد الجلوس

وبدلا من الجلوس على الكرسى أقع فى الوحل (يقهقه)

وماذا على أن أفعل للخلاص من هذا الضحك الذى ينتابنى؟».

وعندما لا يجد جوابا شافيا عند الرجل الطيب يستدير موكينبوت بسرعة وعنف فتعثر قدمه ويسقط على الأرض حيث يبقى جالسا يتحسس حذاءه. يخرج الرجل الطيب ببطء وهو يهز رأسه والسيجار متدل من طرف فمه. وفى نهاية المسرحية ينهض موكينبوت الذى يقف فى البداية مهتزا ثم يسير بضع خطوات بحذر، ولكنه بعد ذلك يطور مشيته ويسير بإجادة فائقة. ويظهر الملاكان ثم يقولان:

«إن سوء حظه سيهدى آخرين

انظروا انظروا إلى رجلنا الطيب

الذى بدأ يجد نفسه فيما حوله

وبدأ يتخلص من جميع متاعبه».

وبعد أن يختفى الملاكان يبتعد موكينبوت وهو يتحرك كراقص أو متزحلق على الجليد بحركات واسعة.

إن هذه المسرحية تصور قصة الرجل البسيط الذى يسير دائما فى الطريق الضيق (طريق الحق والعدالة والشرف) فيتعثر دائما ويعانى الكثير من الآلام والمتاعب والضيقات وجحود الناس ولكنه فى النهاية يتخلص من متاعبه بعد أن قرر أن يعتمد على نفسه ويتخذ موقفا إيجابيا من الحياة والناس.

وقد عرضت هذه المسرحية بمدينة هانوفر فى عام ١٩٦٨ وهى تتكون من إحدى عشرة لوحة، واستخدم فيها فايس الكثير من عناصر المسرح الكوميدى، وخاصة فى اللغة والحوار، ليصل إلى إقناع المشاهد عن طريق الإضحاك.

مسرحية «تروتسكى فى المنفى»:

كتب بيتر فايس مسرحيتى «أغنية غول لوزيتانيا» و «حديث عن فيتنام» لأنه كان يعتقد أن الكتابة لمجرد الكتابة لم تعد كافية. وقد قال فايس فى هذا الصدد: «الكتابة عن المسائل الشخصية لا تكفى. لا ينبغى على الكاتب أن يكتب أى شىء إلا إذا كان يهدف إلى التأثير على المجتمع أو العمل على تغييره». وعلى النقيض من بريشت لم تساعد الماركسية فايس على إثراء أعماله الأدبية وأدواته الفنية، بل أضعفت قدرته الشعرية. وكانت النتيجة أن الماركسية تحطمت عندما وقعت على الأرض الصلبة لأفكار فايس، وقد اتضح ذلك فى مسرحية «**تروتسكى فى المنفى**» التى كتبها فى بضعة شهور واستقى مضمونها من بعض مقتطفات من الكتب. وهى تلخص حياة تروتسكى بأسلوب تلغرافى فى سلسلة من الذكريات المسترجعة (فلاش باك).

وقد عرضت مسرحية «تروتسكى فى المنفى» لأول مرة بمدينة دو سلد ورف بألمانيا الغربية فى عام ١٩٦٩ ولكنها قوبلت باحتقار من المسئولين عن الثقافة فى الكتلة الشرقية الذين وجهوا إلى فايس نقدا عنيفا واعتبروه «كاتبا غير مرغوب فيه». ولم تلق هذه المسرحية شيئا من النجاح ولذلك لم يتكرر عرضها بعد التجربة الأولى ولم تنشر فى كتاب إلا فى ألمانيا الغربية وقوبلت بنقد لاذع من كافة الاتجاهات السياسية فى الغرب أيضًا.

مسرحية «هولد رلين»:

فى عام ١٩٧١ عرضت لبيتر فايس بمدينة شتو تجارت مسرحية عن الشاعر الألمانى فريد ريش هولد رلين (١٧٧٠ - ١٨٤٣) باسم «**هولد رلين**»، وفيها استرجع فايس شكل مسرحية مارا صاد، ولكن يبدو أن فايس لم يتخذ موقف الحياد من الناحية السياسية فقط، بل إنه يفكر فى التقوقع داخل البرج العاجى للفنان. ففى

هذه المسرحية يدفع المؤلف كارل ماركس لزيارة الكاتب هولد رلين (الذى أصيب بالجنون بسبب الأحوال السياسية فى ذلك الوقت) فى البرج ويقول له: «توجد طريقتان للتمهيد للتغييرات الأساسية: الطريقة الأولى تعتمد على تحليل الموقف التاريخى الحقيقى، والطريقة الثانية هى صياغة التجربة الشخصية العميقة فى شكل رؤيا».

لم تقابل مسرحية «هولد رلين» بنجاح جماهيرى كبير وكذلك المسرحيتان اللتان كتبهما بعد ذلك بعنوان «**المحاكمة**» المأخوذة عن رواية «المحاكمة» لفرانز كافكا، ومسرحية «**المحاكمة الجديدة**» التى أخرجها بنفسه فى ستوكهولم فى مارس ١٩٨٢.

ثلاثية «فكر المقاومة»

هذه الثلاثية الروائية التى بدأها فايس فى عام ١٩٧٥ وأكملها فى عام ١٩٨١ واختار لها عنوان«فكر المقاومة»والتى تصور الكفاح ضد نازية هتلر يزداد الإقبال على قراءتها يوم بعد يوم، ولا شك أنها تعتبر واحدة من أهم أعماله.

فى هذه الرواية يرسم بيتر فايس لنفسه سيرة ذاتية كان يتمنى لو أنها تحققت. كان بيتر فايس ابنا لوالدين ينتميان إلى الطبقة المتوسطة وكانا يعيشان بالقرب من بوتسدام التى كانت فى ذلك الوقت ضاحية من ضواحى برلين (والآن هى عاصمة ولاية براند نبورج) ولكنه يتخيل نفسه فى هذه الرواية أنه عامل ذهب ليحارب فى صفوف الجمهوريين فى الحرب الأهلية الأسبانية، ثم التحق بعد ذلك بمجموعات المقاومة الشيوعية فى السويد ليحارب النظام النازى بألمانيا. وهو يصور كل ذلك فى رواية تبلغ حوالى الألف صفحة استغرقت كتابتها ما يقرب من سبع سنوات وكلفته جهدا طائلا.

مذكرات فايس من ١٩٧١ ـ ١٩٨٠

هذه المذكرات تضم مجموعة من الاسكتشات ولكنها تثبت أنه لا يوجد شىء فى وقتنا الحاضر يستطيع أن يعكس الحقيقة ويشد انتباهنا إليها أكثر من قطعة

تسـجل الملاحظات أو الأفكار فى كلمـات قليلة. ولا شـك أن هذا يتـوافق مـع الكلمـات التى قالها فايس: «يجب على الإنسان أن يعقد مصـالحة فى حياته الخاصة مع الألم الذى لا حدود له، ومع الحزن والعذاب الذى يصعب احتماله إذا أراد أن يعبر عن رأيه فى الوقائع بصدق وأمانة».

أهم الأعمال المسرحية لبيتر فايس

المسرحية	العرض
(١) البرج	عرضت فى ستوكهولم فى عام ١٩٤٨
(٢) ليلة مع ضيوف	عرضت فى برلين الغربية فى عام ١٩٦٣
(٣) مارا صاد	عرضت فى برلين الغربية فى عام ١٩٦٤ وفى القاهرة فى عام ١٩٧٢
(٤) التحقيق	عرضت فى برلين الغربية والشرقية فى عام ١٩٦٥
(٥) أغنية غول لوزيتانيا	عرضت فى ستوكهولم فى عام ١٩٦٧ وفى القاهرة باسم «الغول» فى عام ١٩٧١
(٦) حديث عن فيتنام	عرضت فى فرانكفورت فى عام ١٩٦٧
(٧) كيف يتم تخليص موكينبوت من متاعبه	عرضت فى هانوفر فى عام ١٩٦٨
(٨) تروتسكى فى المنفى	عرضت فى دوسلد ورف فى عام ١٩٦٩
(٩) هولد رلين	عرضت فى شتو تجارت فى عام ١٩٧١
(١٠) المحاكمة الجديدة	عرضت فى ستوكهولم فى عام ١٩٨٢

أهم الجوائز التى حصل عليها بيتر فايس*

بالرغم من حياة العزلة التي عاشها بيتر فايس بعيدا عن وطنه وبالرغم من إحساسه بعدم الانتماء إلى أى وطن، إلا أن المؤسسات الأدبية منحته أشرف التقدير فى عدة بلاد. ومن أهم الجوائز التى حصل عليها:

(١) جائزة شارل فيون للأدب — فى عام ١٩٦٣

(٢) جائزة هاينريش مان من أكاديمية الفنون الالمانية — فى عام ١٩٦٦

(٣) جائزة الأدب السويدية لحركة تثقيف العمال — فى عام ١٩٦٦

(٤) جائزة كارل ألبرت أندرسون — فى عام ١٩٦٧

(٥) جائزة الأدب لمدينة كولونيا — فى عام ١٩٨١

(٦) فى الثالث من مايو عام ١٩٨٢ قررت الأكاديمية الألمانية للغة والآداب بمدينة دار مشتات منحه جائزة جورج بوشنر تقديرا لإنتاجه الأدبى فى مجموعه. ووجهت الدعوة إلى بيتر فايس لحضور اجتماع الاكاديمية فى المدة من ٢٥ ـ ٢٧ مايو ١٩٨٢ لاستلام الجائزة التى تبلغ قيمتها عشرين ألفا من الماركات (وهى أكبر وأرفع جائزة أدبية ألمانية)، إلا أن المنية وافته فجأة فى ستوكهولم فى ١١ مايو ١٩٨٢، وبذلك طويت صفحة واحد من الكتاب الألمان الذين اكتسبت أعمالهم شهرة عالمية عن جدارة واستحقاق.

(*) عضو فى نادى «القلم» فى جمهورية ألمانيا الاتحادية.

ملاحظات عن المسرح الوثائقى المعاصر
بقلم بيتر فايس

(١)

المسرح الوثائقى أو التسجيلى هو مسرح التحقيقات. إن تسجيلات المحاكمات، والملفات، والخطابات، وجداول الاحصاءات، ونشرات سوق الأوراق المالية، وتقريرات البنوك والمؤسسات الصناعية، وتصريحات الحكومة، والخطب، والأحاديث، وأقوال الشخصيات العامة، وتقارير الصحف والإذاعة، والصور الفوتوغرافية، والجرائد السينمائية والوثائق الأخرى للحياة المعاصرة تكون الأساس للعرض المسرحى الوثائقى الذى يتجنب أى نوع من الاختراع، ولذلك فهو يعتمد على مادة حقيقية ويعرضها على المسرح بدون تغيير فى محتواها، ولكن مع تغييرات شكلية محددة. ومن بين سيل الأخبار الذى يتدفق علينا من كل الجوانب كل يوم، يختار المسرح الوثائقى مجموعة من الأخبار المنتقاة والخاصة بموضوع معين، غالبا ما تكون له طبيعة اجتماعية أو سياسية، لكى تعرض على خشبة المسرح. إن هذا الاختيار النقدى والمبدأ الذى يقرر تجميع المقتطفات من الواقع المعاش هما اللذان يشكلان خاصية الدراما الوثائقية.

(٢)

المسرح الوثائقى هو جزء من الحياة العامة كما تصوره لنا أجهزة الإعلام. والصفة المميزة له هى النقد الذى يقوم به فى درجات مختلفة.

(أ) نقد تغطيات أجهزة الإعلام لموضوع معين: هل تقارير الصحافة، والإذاعات المسموعة والمرئية تسيطر عليها جماعات لها مصالح معينة؟ ما هى المعلومات التى تحجب عنا؟ ومن هم أصحاب المصلحة فى إخفاء هذه المعلومات؟ ما هى الدوائر التى تنتفع من كتمان أو تغيير أو تحريف أو تقريظ بعض الظواهر الاجتماعية المعينة؟

(ب) نقد تزييفات الحقيقة: لماذا تزال من وعينا شخصية تاريخية، أو فترة أو حقبة تاريخية معينة؟ من هو أو من هم الذين يتقوى موقفهم بطمس الحقائق التاريخية؟ من هم الذين ينتفعون من التحريف أو التشويه المتعمد للأحداث الهامة والحاسمة؟ أى طبقات اجتماعية تهتم بإخفاء الماضى؟ كيف يعبر عن هذه التزييفات؟ كيف يستقبلها الناس؟

(ج) نقد الأكاذيب: ما هى تأثيرات خداع تاريخى معين؟ كيف يبدو موقف معاصر تأسس على الأكاذيب؟ ما هى الصعوبات التى من المحتمل أن تظهر عند اكتشاف الحقيقة؟ ما هى الأجهزة المؤثرة ومجموعات الضغط التى تفعل كل ما فى استطاعتها لتمنع الحقيقة من أن يعرفها الناس؟

(٣)

بالرغم من أن وسائل الاتصال موزعة بالدرجة القصوى فى كل مكان وتزودنا بالأخبار من جميع أنحاء العالم، فإن أهم الأحداث التى تقرر حاضرنا ومستقبلنا تظل مخفية عنا من ناحية أسبابها ومن ناحية ارتباط بعضها ببعض. إن بنوك المعلومات لدى الأحزاب المسئولة، وهى المادة التى تستطيع أن تبصرنا بالأنشطة التى لا نرى منها سوى النتائج، غير متاحة لنا. إن أى مسرح وثائقى يريد أن يعالج موضوعات مثل مقتل لومومبا(١١)، وكينيدى(١٢)، ومذبحة أندونسيا، والصراع فى

الشرق الأوسط وغير ذلك من الموضوعات الهامة والحساسة سيجد نفسه منذ البداية أمام ظلام وإبهام مصطنع يخفى وراءه مؤامرات الجهات القوية النفوذ ودسائسها.

(٤)

إن أى مسرح وثائقى يعارض تلك المجموعات التى لها مصلحة فى اتباع سياسة التعتيم وطمس الحقيقة، ويعارض محاولات أجهزة الإعلام لحبس الجماهير داخل فراغ من التخدير، مثل هذا المسرح سيجد نفسه أنه لن يتحرك قيد أنملة عن نقطة البداية، مثل أى مواطن يريد أن يقوم بأحد البحوث ولكنه يجد نفسه مقيد اليدين، فماذا يفعل؟ إنه يلجأ أخيرا إلى الوسيلة الوحيدة المتاحة له وهى الاحتجاج العلنى. ومثل تجمعات المتظاهرين وحمل الأعلام والشعارات وإنشاد الأغانى، فإن المسرح الوثائقى يظهر مشاعره ضد الأحوال المعاصرة بأن يطالب بالكشف عنها لجماهير الشعب.

(٥)

إن التظاهر فى الشوارع، وتوزيع المنشورات، والمسيرات، والتفاعل مع جمهور عريض - هذه أفعال جادة ولها تأثير مباشر. وهى أفعال درامية قوية فى ارتجالها، ولكن خط سيرها لا يمكن التنبؤ به مقدما، ففى أى لحظة يمكن أن تتضاعف قوتها بالصدام مع الشرطة وبذلك يصبح التناقض فى الأحوال الاجتماعية معلنا للجميع. إن أى مسرح وثائقى يعطى تلخيصا شاملا للاتجاهات الكامنة فى المجتمع يحاول أن يعرض مادته بطريقة لا تفقد أى شيء من مضمون أحداثها الجارية.ولكن عملية تجميع المادة بعضها مع بعض لعرضها فى مسرح مغلق فى تاريخ سبق تحديده وفى مساحة محددة يجتمع فيها الممثلون والمشاهدون، تضع المسرح الوثائقى فى مواجهة ظروف تختلف عن تلك الظروف التى تواجه فعلا سياسيا مباشرا. وبدلا من عرض الحقيقة فى شكلها المباشر، فإن المسرح الوثائقى يعرض صورة لجزء من الحقيقة منتزع من سياقها الحى.

(٦)

نظرًا لأن المسرح الوثائقى حتى الآن لا يختار أن يعرض مسرحياته فى الشارع، فإنه لا يمكن أن يحقق نفس الدرجة من الواقعية مثل مظاهرة سياسية أصيلة. وهو لا يمكن أبدا أن يكون فى حيوية الآراء التى يعبر عنها فى الحلبة العامة. ولما كان محدودا بالمسرح وصالة المشاهدين، فإنه لا يستطيع أن يتحدى سلطات الدولة بنفس الطريقة التى تحققها مسيرة احتجاجية إلى مقار الحكومة ومقر القوات المسلحة والمراكز الصناعية. وحتى إذا حاول أن يتخلص من الإطار الذى يحدده بأنه وسيط فنى، وحتى إذا رفض كل الاشكال الجمالية، ورفض أن يكون شيئًا ثابتا وينتهى كل ليلة، وذلك لكى يقدم ليس أكثر من معارضة صريحة وفعل من أفعال المقاومة، وحتى عندما يزعم بأنه وليداللحظة وأنه يقوم بعروضه بطريقة تلقائية فإنه سينظر إليه بأنه نتاج فنى، ويجب أن يصبح نتاجا فنيا لكى يبرر وجوده.

(٧)

بالنسبة للمسرح الوثائقى الذى يريد أولا أن يكون ساحة سياسية ويرفض الإنجاز الفنى فإنه يعرض نفسه للتساؤلات. وفى مثل هذه الحالة فإن الفعل السياسى العملى فى العالم الخارجى سيكون أكثر تأثيرا. ولكى يحقق المسرح الوثائقى شرعيته الكاملة فى كفاحه مع الحقيقة يجب عليه، بعد جمع المواد الحقيقية بكل الوسائل المكنة، أن يحولها إلى أداة فنية. ومثل هذا المسرح يستطيع أن يجعل من العمل الدرامى أداة للإقناع السياسى. ولكن يجب الانتباه الشديد إلى الأشكال الخاصة بالتعبير فى المسرح الوثائقى، تلك الأشكال التى تختلف عن المفاهيم الجمالية التقليدية.

(٨)

إن قوة المسرح الوثائقى تكمن فى مقدرته على ترتيب أجزاء من الحقيقة لتصبح نموذجا يمكن استخدامه، وعينة من العمليات الحقيقية كما تحدث فى عالم

الواقع. إنه لا يوجد فى مركز الأحداث ولكنه يتخذ موقف المراقب والمحلل. وبطريقة القطع السينمائية يعزل التفاصيل الملموسة عن المواد المشوشة للحقيقة الخارجية. ومع وضع التفاصيل المتناقضة جنبا إلى جنب، فإنه يركز الانتباه على صراع حقيقى، وبعد ذلك، استنادا إلى البيانات التى جمعها، يعطى توصية لحل ذلك الصراع، أو يصدر نداء للعمل، أو يطرح سؤالا جذريا. وعلى عكس الارتجال المفتوح، وعلى عكس الحدث الملوّن سياسيا، اللذين يؤديان إلى بعثرة التوتر، والمشاركة الوجدانية، وخداع التورط السياسى، فإن المسرح الوثائقى يعالج موضوعاته بطريقة واعية، منتبهة ومتأملة.

(٩)

المسرح الوثائقى يطرح الحقائق لكى يقيمها الجمهور. إنه يعرض الطرق المتعددة التى يُستقبل بها حدث أو تصريح معين، كما يعرض الدوافع لذلك الاستقبال. إن أحد الجوانب يستفيد من حدث معين، فى حين أن جانبا آخر يضار بسببه. هذان الجانبان يقف كل منهما تجاه الآخر، ويُلْقَى الضوء على موقف الجانبين وعلى الاعتماد المتبادل بينهما، وعلى الرشوة والابتزاز عن طريق التهديد بالفضيحة اللذين يجعلان هذا الاعتماد قائما وثابتا، وتُنَظَّم الخسائر فى جدول بجانب قوائم تظهر المكاسب. الكاسبون يدافعون عن أنفسهم مظهرين انفسهم بأنهم المحافظون على النظام العام ويتحدثون عن حسن إدارتهم لممتلكاتهم، وعلى عكسهم يتصرف الخاسرون. وهكذا يقوم صدام مستمر بين الفريقين، وتلوى الحقائق وتتضارب المواقف التى لا يمكن تغييرها إلا بالقوة. ويحدث جدل وتشاحن حول نفس الموضوع. ثم تفحص نتائج الأعمال التى بدأت فى مراكز التخطيط السرية. موقف مَنْ كان المقصود بتقويته، ومَنْ الذى أضير بسبب ذلك؟ تسجل مواقف الصمت ومواقف هروب المعنيين بالأمر. الأدلة والتفاصيل تُعرض أمام الجمهور. تستنتج النتائج الحتمية من الوثائق المعروضة. يحدد بالاسم أصحاب المصالح الاجتماعية المعينة. ولكن المهم ليس توضيح الصراعات الفردية ولكن كشف نماذج السلوك الاجتماعى الاقتصادى. المسرح الوثائقى يهتم فقط بما هو نموذجى، وهو لا يتعامل مع شخصيات مسرحية ولكن مع مجموعات ومراكز قوى واتجاهات.

(١٠)

المسرح الوثائقى منحاز. وكثير من موضوعاته لا يمكن معالجتها بأى وسيلة أخرى سوى الاتهام. وبالنسبة لهذا المسرح فإن الموضوعية مفهوم يصلح تحت ظروف معينة لأن يبرر أنشطة أحد مراكز القوى. إن الدعوة إلى الاعتدال والتفهم تصدر عن أولئك الذين لا يريدون أى يفقدوا مكاسبهم. إن اعتداءات البرتغاليين المستعمرين ضد أنجولا وموزمبيق، واعتداءات الحكومة العنصرية فى جنوب أفريقيا لا يمكن عرضها إلا على أساس أنها جرائم من جانب واحد. إنه ليس من الخطأ أن نصور الإبادة الجماعية وحروب السلب والنهب، وأن ننكر على الجزارين أى ملامح مُحببَّة مهما كانت، وأن نقف إلى جانب ضحاياهم بكل وسيلة ممكنة.

(١١)

المسرح الوثائقى يستطيع أن يأخذ شكل محكمة. وهنا أيضًا لا يستطيع أن يزعم أنه يقترب من حقائق محاكمة نوريمبرج[١٣]، أو محاكمة أوشفيتس[١٤] فى مدينة فرانكفورت أو جلسة استماع فى مجلس الشيوخ الامريكى، ولكنه يستطيع أن يصنع نوعا جديدا من الشهادة من تلك الأسئلة ونقط الاتهام التى اثيرت فى سياق تحقيق رسمى. ونظرا لمرور بعض الوقت فإنه يستطيع أن يعيد النظر فى المحاكمات من وجهة نظر لم تُعرض فى أثناء المحاكمة. وبذلك فإن المتهمين الأصليين يُنقلون إلى سياق تاريخى جديد. وفى نفس الوقت الذى تصور فيه أفعالهم، نرى التطور الذى أدى إلى تلك الأفعال، ويتوجه انتباهنا إلى أصداء الأحداث ونتائجها التى لاتزال معاصرة لنا.

إن المسرح الوثائقى، بعرضه أنشطتهم، يكشف الطريقة التى يعتدون بها على الحقيقة. وأى شىء يمس الحقيقة، وأى نوع من أنواع التحريف يمكن استبعاده للوصول إلى تقرير واضح عن المشكلة المعروضة. وهذا يستتبع فقدان قيمة المفاجأة، واللون المحلى، والإثارة. ولكننا نكسب الشكل العالمى. إن المسرح الوثائقى، على عكس المحاكم الحقيقية، يستطيع أن يُدمج الجمهور فى الاجراءات، ويضع

المشاهدين فى موضع المتهمين أو فى موضع مُوجِّه الاتهام، ويدعوهم إلى التعاون مع لجنة لتقصى الحقائق، وبذلك يستطيع أن يسهم فى فهم قضية معقدة، أو يتحدى سلوك المقاومة إلى حد الاستفزاز الشديد.

(١٢)

إن جهود المسرح الوثائقى لكى يجد شكلا مقنعا للتعبير ترتبط بشدة مع الحاجة لإيجاد مكان مناسب للعرض. إذا كان العرض يقام فى مسرح تجارى مع أسعار غالية لتذاكر الدخول، فإنه يقع فى قبضة الجهاز الذى يريد أن يهاجمه. وإذا عرض مسرحياته فى مكان بعيد عن منطقة المسارح فإنه سيجد نفسه مقيدا بأماكن لا يزورها إلا عدد قليل من المشاهدين من ذوى العقول المغلقة. وبدلا من أن يكون له تأثير على المجتمع، فإنه لا ينجح غالبا إلا فى إظهار عجزه بالنسبة للواقع الموجود. ولذلك فإن المسرح الوثائقى يجب أن يقتحم المصانع والمدارس والملاعب وأماكن التجمعات الجماهيرية. وبمجرد أن يتخلص من القوانين الجمالية للمسرح التقليدى، يجب عليه أن يعيد النظر فى وسائله مرة بعد أخرى وأن يخترع تقنيات جديدة مناسبة للمواقف الجديدة.

(١٣)

المسرح الوثائقى يجب أن يكون مدعما بفريق من ذوى القدرة السياسية والاجتماعية، وقادرا على الاستقصاء والتحقيق العلمى ويسانده أرشيف ضخم. إن الكتابة الوثائقية التى تخشى من تحديد حالة معينة، والتى لا تعرض إلا حالة بدون الكشف عن أسبابها والإشارة إلى ضرورة وإمكانيات استئصالها... والكتابة الوثائقية التى تقتصر على الإشارة إلى هجوم يائس بدون أن تصيب العدو إنما تهدد قيمتها الفعلية. لهذا السبب فإن المسرح الوثائقى يعارض الدراما التى تستخدم الغضب واليأس كموضوع أساسى لها وتتمسك بالإشارة إلى عالم لا معقول ولا أمل فيه. إن المسرح الوثائقى يتمسك بالرأى البديل الذى ينادى بأن الحقيقة، مهما حاولت أن تتخفى، فإنه يمكن تفسيرها بكل تفاصيلها الدقيقة.

محادثة مع بيتر فايس

المتحدث : قبل بضعة شهور أتيحت لى الفرصة أن أناقش مع فريدريش دورينمات المشكلات الحالية للفن الدرامي، ووصلنا إلى التساؤل عما إذا كانت ما تسمى «الدراما التاريخية» مازالت تستطيع الحياة فى وقتنا الحالى. كان دورينمات يشك فى ذلك وقال: «الدراما التاريخية كان يمكن أن توجد فقط فى عهد ساذج. إن الدنيا المتخيَّلة، «النموذج» فى شكل قصة رمزية لها الآن فرصة أكبر لإرغام المشاهد على خلق نوع من الاضطراب. نعم، مثل هذا المسرح فقط، المسرح الذى يغير الحقيقة هو القادر على كشف التغيرات فى الحقيقة». وفى كتابه «مشكلات المسرح» كتب: «إن قيصر لم يعد بالنسبة لنا مادة ذاتية بسيطة ونقية، بل بالأحرى لقد أصبح قيصر بالنسبة لنا موضوعا للفحص العلمى الدقيق. إن العلم، باختراقه ليس فقط الطبيعة، بل أيضًا العقل والفنون بقوة متزايدة، قد تحول إلى باحث أدبى، وتاريخ للأفكار والفلسفة، وخلق حقائق لا يمكن تجاهلها، وحرم الفنان من مادته الذاتية، وذلك باضطلاعه بمهام كان من الطبيعى أن تكون من مهام الفن» وأضاف قائلا: «لو أن شكسبير عرف مومزن(١٥) لما كتب مسرحية «يوليوس قيصر» لأنه فى تلك اللحظة لابد أنه كان قد فقد السيادة التى كتب بها موضوعاته. إن محاولة كتابة مسرحية عن موضوع سبق أن تناوله العلم يصبح نوعا من التكرار».

إن هذا يدهشنى كرأى قاطع باستبعاد إمكانية إعداد مسرحى لمادة تاريخية فى وقتنا الحاضر. لكنك يامستر فايس أعطيتنا مثلا لدحض رأى دورينمات فى مسرحيتك «اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قام به نزلاء مستشفى شارنتون للمجانين تحت إشراف مسيو دى صاد». والآن تعرض المسارح لك مسرحية «التحقيق» التى تتناول موضوعا مرعبا من تاريخنا الحديث، وهو الإبادة الجماعية لليهود والبولنديين فى

عـهـد النازية. كـيف يمكن أن تفـسـر الطريقـة التى عـالجت بهـا المادة الوثائقيـة، أو بمعنى آخر كيف يمكن أن يُعَدَّ التاريخ للمسرح الحالى فى رأيك؟

فـايس : عندمـا أتناول مـوضـوعـا تاريخـيا فـأنا أهتم أسـاسـا بـارتبـاطه بالوضـع المعاصـر. أثناء كتابتى لمسرحية مـارا/ صـاد وجدت أن مـادتهـا تعزف على أوتار قوية جدا تتعلق بالوضـع الحـالى، ولقد أصـبحت الآن أكثر صلة بالوضـع الحـالى عما كانت عليه عندما كتبت المسرحية منذ عامين. إن الصـراع بين هاتين الشـخـصيتين التـاريخـيتين، مارا ودى صـاد كان فى حقيقته صـراعا معاصـرا. مسـرحية «التحقيق» الجديدة من الواضـح أنها عملية تاريخـية. إنهـا جزء من التـاريخ الألمانى الذى يبرز إلى الحيـاة فى المسـرحيـة والذى يُعرض من وجـهـة نظر حـالية. ولذلك فـهى ليست مـجرد وصـف للماضـى، بل وصـف للحاضـر يظهر فيه الماضـى حيا. أنا أعتقد أننى حين أختار موضـوعـا تاريخـيا فإنى أهتم إهتمامـا خاصـا بأن أجـعله وثيق الصلة بالحـاضـر، أن أحـوله إلى الحـاضـر، ربمـا مـع مراجعته. وفى نيتى أن أقوم باعداد مسرحى «للكوميديا الإلهية» لدانتى، وهذه ليـست سـوى مـراجـعـة لعمل دانتى. وفى رأيى أن الموضـوعـات التاريخية تصلح جدا كأساس نموذجى للصـراع فى وقتنا الحاضـر.

فى مسـرحية «مـارا» لجأت إلى شكل درامى حديث تمـامـا حيث تتعرض المادة التاريخية إلى تغيرات مسـتمرة وتأثيرات من اتجاهات مـتعددة، وتدخل فيها المظاهر المعاصرة مرة بعد أخرى. وأعتقد أن طريقة بريشت أيضًـا التى تناول بها المواد التـاريخـية تـهدف أسـاسـا إلى تقرير مبـاشـر عن الأحداث الجـارية. إن بريشت لم يكتب مـسـرحية «كوريولانوس» مثلا لكى يصـور التاريخ الرومانى القديم، بل لكى يعكس الدنيا المعاصـرة.

إن ما يشـغلنى دائما هو: كيف أعرض الصـلات المتبادلة بين مـوضـوعـات سبق التـعبيـر عنها ومـوضـوعـات ذات أهمية حـاليـة، وبذلك أكشـف عن

وحدة التاريخ. يمكننا أن ندرك أسباب الأشياء التى حدثت منذ وقت بعيد وأن نرى كيف تطورت. وعلى ذلك نستطيع دائما، من وجهة نظرنا الحالية، أن نراقب تاريخنا ونراجع ماضينا، وأعتقد أن هذا مثير جدا للاهتمام. عندما آخذ موضوعا معاصرا تماما، فإنه يتضح فى أغلب الأحيان أنه يمثل جانبا واحدا، لأن كل ما عندى هو العالم الذى يحيط بى مباشرة وهذا يقيد حركتى. ولكن بالتأكيد إن هذا أيضًا يصلح لعمل درامى. أنا أعتقد أنه لكى نعد موضوعا ضخما وشاملا للمسرح، يجب أن نُبسِّطه ونركزه، ومن الطبيعى أيضًا أن نغير الحقيقة تبعا لمقتضيات البناء الدرامى. وهذا ما فعله رولف هوخهوت، وأعتقد أنه لا توجد طريقة أخرى للقيام بهذا العمل إذا لم يكن الكاتب مقتنعا تماما بأن هذه المادة الخام، التى فى عالمنا الحالى على قدر كبير من التعقيد، لا يمكن أن تعرض على المسرح إلا فى شكل مسرحيات جيدة الصنع، أو مسرحيات «مفبركة» إذا شئت.

الفصل السادس

هاينار كيبهارت *Heinar Kipphardt*

(١٩٢٢ ـ ١٩٨٢)

ومسئولية الفرد فى المجتمع من الناحية الأخلاقية

ولد هاينار كيبهارت فى ٨ مارس ١٩٢٢ فى هايد رز دورف من أعمال سيليزيا. درس الطب فى بون ودوسلد ورف وتخصص فى الطب النفسى ثم عمل طبيبا مساعدا بمدينة دوسلدورف. وأثناء دراسته الطب كان يدرس المسرح أيضًا. وفى الحرب العالمية الثانية كان جنديا بالجيش الألمانى النازى، وقتل والده فى أحد معسكرات الاعتقال مما ترك أثرا عميقا على حياته وأعماله.

وفى عام ١٩٤٩ ذهب إلى برلين الشرقية حيث التحق بمستشفى شاريتيه، وبعد ذلك بعام عمل رئيسا للإعداد المسرحى بالمسرح الألمانى ببرلين الشرقية حيث تولى إخراج بعض المسرحيات أيضًا.

وفى عام ١٩٦٠ نزح إلى ميونيخ بألمانيا الغربية وعمل رئيسا للإعداد المسرحى بمسرح كامير شبيله فى عامى ١٩٧٠ و ١٩٧١.

وبسبب مكيدة سياسية دبرت فى ميونيخ اختفى خلال السبعينيات من عالم التأليف المسرحى، كما اضطر لترك منصبه كرئيس لقسم الإعداد المسرحى بمسرح كامير شبيله، ولكنه عاد أخيرا إلى التأليف المسرحى بمسرحية «ميرتس»أو «حياة

فنان» فى عام ١٩٨٠، ثم مات بعدها بعامين فى ١٨ نوفمبر ١٩٨٢ بعد أن كتب آخر مسرحياته «الأخ أيخمان» التى نشرت بعد وفاته.

وبالإضافة إلى المسرحيات التى كتبها، كتب كيبهارت عدة تمثيليات للإذاعة والتليفزيون، ورواية طويلة وعدة قصائد شعرية. أما مسرحياته فإنها معروفة على المستوى العالمى لأنها عرضت فى أكثر من عشرين دولة.

كانت أولى مسرحياته بعنوان «**شكسبير مطلوب على وجه السرعة**» التى عرضت فى عام ١٩٥٢ ببرلين الشرقية والتى سخر فيها من الحماس - الذى كانت جمهورية ألمانيا الشرقية تطالب المؤلفين به وتشجعهم عليه - لتحويل الأحداث اليومية إلى مسرحيات. وقد كان من الواضح أن كيبهارت لا يحبذ طرح الصراعات الاجتماعية على خشبة المسرح ومحاولة حلها بطريقة مسرحية - وهو الشيء الذى كان سائدا فى ألمانيا الشرقية - ومع ذلك فإنه يؤمن بأن المسرح أداة صالحة لتصوير الحقيقة. ولا شك أن أفضل مسرحياته وأكثرها نجاحا وتأثيرا تخضع لمواصفات المسرح الواقعى التصويرى.

كتب كيبهارت بعد ذلك مسرحيات: «**صعود ألويس بيونتيك**» (عرضت بالمسرح الألمانى ببرلين الشرقية فى عام ١٩٥٦)، و «**كراسى السيد تسميل**» (مسرح فوبرتال بألمانيا الغربية فى عام ١٩٦١).

وفى منتصف الستينيات عندما حاول المجتمع الألمانى الغربى فى عهد المستشار كونراد أديناور أن يطرح موضوع ماضى النازية من جديد جاءت اللحظة التى تألق فيها نجم كيبهارت، ذلك لأن موضوعه المحبب إلى نفسه هو دراسة سيكولوجية الإنسان النازى، أو بمعنى أعم مشكلة السلطة الشمولية.

إن مسرحياته: «**كلب الجنرال**» (مسرح كامير شبيله بميونخ فى عام ١٩٦٢)، «**وقضية أوبنهايمر**» (مسرح كامير شبيله بميونيخ والمسرح الشعبى الحر ببرلين فى عام ١٩٦٤) «**وقصة ييل براند**» (مسرح كامير شبيله بميونيخ فى عام ١٩٦٥)، «**والليلة التى قتل فيها الرئيس**» (شتو تجارت فى عام ١٩٦٧) وإعداده

المسرحى «**الجنود**» (مسرح كامير شبيله فى عام ١٩٦٨)، «**واحتفال سيدان**» (مسرح كامير شبيله فى عام ١٩٧٠) كلها تنويعات على نفس هذا الموضوع. ولنأخذ مثالا على ذلك:

مسرحية «قضية أوبنهايمر»

روبرت أوبنهايمر عالم أمريكى من أصل ألمانى قدم للمحاكمة وتمت إدانته لكشفه عن سر القنبلة الذرية للاتحاد السوفيتى.

وكان بعض الكتاب المسرحيين قد اكتشفوا أن السؤال الذى يتعلق بمسئولية العلماء الذين وضعوا أنفسهم فى خدمة السلطات الحاكمة وأنتجوا القنبلة الذرية يشكل صراعا بين الواجب والضمير، وعلى ذلك يمكن أن يكون موضوعا جيدا لعرضه على المسرح. ولكن مسرحياتهم جاءت ضحلة لأن السؤال لم يكن واقعيا، والإجابة عليه كانت قد اكتشفت منذ زمن بعيد. وقد أدرك كيبهارت أن وجهة النظر الشخصية للكاتب بالنسبة لهذا السؤال من النادر أن تثير اهتماما جماهيريا، وما أسهل أن يجلس الكاتب فى مكان القاضى ليصدر حكما بإدانة أولئك الرجال (الذين لا يستطيعون إلا الاعتراف بأنهم مذنبون، وكثيرون منهم فعلوا ذلك)، كما أن مشكلة من هذا النوع لا يمكن أن تعالج بخلق مواقف ونماذج مفتعلة. يضاف إلى ذلك أنه ليس هناك جديد فى لعبة الحرب والتقدم التكنولوجى، فمن المعروف أن الحرب تؤدى دائما إلى التقدم التكنولوجى، فعلوم الالكترونيات والبلاستيك والطيران المدنى كان لا يمكن أن تصل إلى الدرجة الحالية من التقدم لولا الحرب العالمية الثانية. وكل ما هنالك أن المعيار الكلى للأخلاق قد يجيز استعمال المدفع الرشاش فى حين أنه يدين استخدام القنبلة الذرية!

إن كيبهارت فى مسرحية «قضية أوبنهايمر» لا يصوغ معايير أخلاقية أو يقترح علاجات شافية ولكنه يجعل من استحالة حل هذا الصراع موضوعا لمسرحيته ويخلق الدراما الحقيقية من خلال السؤال العكسى. فبدلا من طرح سؤال

الذنب والمسئولية يطرح السؤال العكسي: هل من الخطأ وعدم الإحساس بالمسئولية بالنسبة لعالم الفيزياء أن يرفض اختراع أسلحة جديدة أكثر قدرة على التدمير؟

إذا أقيمت محاكمة لصالح الدولة انطلاقا من هذه النقطة فإن المتهمين لابد أن يحكم عليهم بالإدانة، ونتيجة لهذا الحكم اللا أخلاقى يتحول المتهمون إلى أبطال فى نظر أصحاب الفكر السليم. إن المتهم يعرف أنه مذنب لأنه كان راضيا عن تنفيذ مطالب الحكومة، ولكنه لا يدافع عن نفسه وبذلك يصبح بطلا.

هذا التحليل يوضح كيف أن التحقيق الذى أجرى فى ربيع عام١٩٥٤ بخصوص العالم الأمريكى روبرت أوبنهايمر يتفق مع المتطلبات الأساسية للتأثير الدرامى، ولم يكن كيبهارت ليعثر على عقدة لمسرحيته أفضل من تلك.

وما أن استقر رأى كيبهارت على موضوع مسرحيته «قضية أوبنهايمر» حتى بذل مجهودا شاقا لكى يستخلص بناءها من بين ثلاثة آلاف صفحة من الوثائق. وقد كان تصاعد التوتر الدرامى وإفراغه عملية محسوبة بمنتهى الدقة، كما أن الأفكار صيغت بطريقة مؤثرة، ومواقف الضحك والاسترخاء وضعت فى مكانها تماما.

كتب كيبهارت هذه التمثيلية فى البداية للتليفزيون فنالت نجاحا هائلا، ثم أعدت بعد ذلك للراديو، وفى عام ١٩٦٤ ظهرت للمرة الأولى على المسرح فى ميونيخ وبرلين الغربية فى الوقت نفسه. وقد أكد نجاح المسرحية فى كلتا البلدين أن الموضوع كان دسما، والمادة كانت جاذبة للانتباه، كما كان بناء المسرحية وحوارها حاذقين بحيث استطاعا أن ينالا استحسان الجمهور فى المدينتين.

سبق أن ذكرنا أن هاينار كيبهارت انقطع عن التأليف المسرحى خلال السبعينيات بسبب أزمة سياسية معينة، ولكنه فاجأ الأوساط الفنية فى عام ١٩٨٠ بنشره مسرحية «ميرتس، أو حياة فنان». التى سنحاول تلخيصها فى السطور التالية.

مسرحية ميرتس أو حياة فنان

تدور هذه المسرحية حول حياة شخص حقيقى هو الشاعر الكساندر (اسمه الحقيقى إريش هيربيكه) الذى كان إنسانا صغير الحجم خجولا. ولد فى بلدة

بالقرب من فيينا وعند ولادته وجد أنه يعانى من الشفة الأرنبية (وهى عاهة خلقية تكون فيها الشفة العليا مشقوقة مثل شفة الأرنب). وفى سن الثامنة عشرة أجريت له عملية جراحية صححت عاهته الجسمانية ولكنها لم تستطع أن تمحو آثارها النفسية عليه والتى اضطر بسببها إلى دخول مستشفى الأمراض العقلية فى عام ١٩٤٥ . وفى المستشفى كتب أشعارا غريبة غاية فى الجمال محاولا بذلك أن يتصل بمجتمع لا يثير فيه إلا الإحساس بالاحباط ورفض الكلام ومحاولات الهروب منه فى بعض الاحيان.

هذه المادة المستقاة من الحياة الواقعية أصبحت جزءًا من حياة هاينار كيبهارت نفسه، فكتب تمثيلية تليفزيونية فى عام ١٩٧٥ بعنوان «الشاعر المريض» ثم أذيعت فى الراديو وبعد ذلك بعام نشر رواية طويلة عن ميرتس. وبكتابة مسرحية «ميرتس» أو «حياة فنان» عاد كيبهارت إلى المسرح بعد انقطاع دام عشر سنوات.

لقد أصبح الكساندر ميرتس بمثابة الذات (أو الأنا) الثانية لها ينار كيبهارت الذى حول طفولة الشاعر التعسة إلى موطن كيبهارت الأصلى فى سيليزيا والتى أخذ منها أيضًا بعض التفصيلات والشخصيات الثانوية فى المسرحية.

وتتلخص المسرحية فى أن الكساندر ميرتس المصاب بانفصام الشخصية والنزيل بإحدى مصحات الأمراض العقلية لم يتحدث إلى أطباء المصحة أو ممرضاتها خلال خمسة عشر عاما لأنه كان معزولا فى غرفة منفردة. ولكن بوساطة كوفلر، الطبيب النفسانى الشاب سُمح له بالتحرر من عزلته والاختلاط بالآخرين، فبدأ يكتب ويتكلم أيضًا، وبدأ يمارس علاقة حب مع «هانا» النزيلة أيضًا بالمصحة. يهرب العشيقان معا من المصحة ويقضيان وقتا طيبا سعيدا فى إحدى المزارع بجبال الألب السويسرية. إلا أن هذه السعادة تتحطم عندما تصبح «هانا» حاملا وتصاب بهوس الاضطهاد فيلجأ ميرتس وهانا إلى الطبيب كوفلر الذى لا يستطيع أن يمنع عودتهما إلى المصحة العقلية مرة أخرى. وفى المصحة يعزل الاثنان عن بعضهما بعضا ويتعرضان بذلك إلى الإحساس بالاكتئاب. وفى النهاية يقضى ميرتس على حياته بأن يفجر فى نفسه قنبلة يدوية.

إن الغالبية العظمى من أحداث المسرحية والحوار الجدلى بين الأطباء تدور حول بيان الهدف من العلاج النفسى، وحق الأطباء وحدودهم فى تقرير ما هو طبيعى وما هو غير طبيعى بالنسبة للسلوك الإنسانى. ألا يُسلب الإنسان من حقوقه عندما يُحكم عليه بأن يتحول إلى «حالة مرضية» بسبب انحرافه عما يطلق عليه اسم «السلوك الطبيعى»؟ ثم أليس مرض انفصام الشخصية، فى نهاية الأمر، انعكاسا لهشاشة عالمنا الحديث وعدم قدرته على مواجهة الواقع؟

إن المسرحية تحتوى على مشاهد مؤثرة تصور بعض المرضى الذين يعالجون بجرعات ضخمة من العقاقير النفسية وقد أصبحوا عاجزين إلا عن القيام ببعض الأعمال القهرية المتكررة. وهذه المشاهد لاتصدم المتفرج بواقعيتها المؤلمة فحسب، بل أيضًا بالدقة الإكلينيكية التى كتبت بها، ولا عجب فالمؤلف نفسه طبيب نفسانى متخصص. وعلى النقيض من ذلك توجد مشاهد إنسانية، فمثلا عندما يستلقى الطبيب كوفلر بدافع مفاجىء إلى جوار ميرتس على ثلوج جبال الألب، فإن هذا يوحى إلى المتفرج بأن الصدفة وحدها هى التى جعلت كوفلر إنسانا سليما، وميرتس إنسانا مريضا.

وقد ساعدت الأشرطة المسجلة بصوت والدى ميرتس والتى أدارها الأطباء ليسمعوها، ساعدت المتفرجين على تتبع حالة ميرتس وكيف أصيب بالجنون بسبب عاهته الجسمانية (الشفة الأرنبية) وبسبب سوء معاملة والديه له مما أحدث فى نفسيته جرحا غائرا. لقد عامله والداه كما يعامل السجان المساجين. وهنا يطرح كيبهارت سؤالا هاما: لماذا لا يكون رفض التكيف للبيئة الذى يعتبره الأطباء النفسيون «مرضا عقليا».... لماذا لا يكون فى واقع الأمر بديلا إيجابيا لطريقة الحياة العادية المقبولة من الناس الآخرين؟ أليس من الجائز أن يكون «ميرتس» المريض بعقله رمزا للكيفية التى يمكن أن يعالَج بها المجتمع المريض المتحلل؟

إن كتابات ميرتس تحوى إشارات لاذعة إلى آلية المجتمع، كما أن الغنائية فى شعره تعكس قدرات ذهنية متطورة. ثم إن كتابة الشعر تثبت أنها تعبر عن حرية

ميرتس السجينة وأنه هو نفسه تجسيد للفنان الذى حطمته بيئته بالاشتراك مع الأطباء النفسيين.

إن المشكلات التى تعرضها هذه المسرحية كثيرة متعددة، والمتفرج يستمتع فيها بتصوير علمى دقيق للجنون. ومن الأمثلة على ذلك تصوير ميرتس بأنه «رجل الأحزان» الذى ينظرإلى طبيبه باعتباره «المخلص الذى ضُفر على رأسه إكليل من الشوك». وفى الناحية الأخرى يصف المؤلف بطريقة تحليلية كيف يمكن أن يكون الجنون نتيجة للكبت، وانعدام العاطفة الوالدية، والإحباطات العائلية وخيبة الأمل فى الدولة. ولا يغفل المؤلف الإشارة إلى الخيط الرفيع بين الفن والجنون، كما طرح السؤال عما إذا كان الجنون لا يؤثر على وضوح الرؤية لدى الفنان. وقد أوضح كيبهارت أيضًا بإحساس عميق كيف أن الفن، ممثلا فى الشعر فى حالة ميرتس، يستطيع أن يكون ملاذا للفنان فى حالة الرفض والإحساس بالعزلة.

وأخيرا وليس آخرا لقد قصد كيبهارت أن يسهم بهذه المسرحية فى مناقشة مشكلات مؤسسات الأمراض العقلية التى تعالج المرضى بعزلهم، وأيضًا كما قال الناقد أورليش شرايبار: «لكى يعمق فهمنا للمجنون، ليس باعتباره مريضا، ولكن باعتباره مشاركا فى المعاناة من هذا العالم».

مسرحية «الأخ أيخمان»

نشرت هذه المسرحية بعد وفاة كيبهارت وعرضت للمرة الأولى بمدينة ميونيخ فى عام ١٩٨٣. تدور هذه المسرحية حول محاكمة وإعدام «أدولف أيخمان» الذى كان الخادم المدنى المطيع والمنفذ لخطة هتلر لإيجاد الحل النهائى لمشكلة اليهود فى ألمانيا بإعدامهم فى غرف الغاز أثناء الحرب العالمية الثانية. وبعد انتهاء الحرب بانتحار هتلر وانتصار الحلفاء هرب أيخمان إلى البرازيل حيث ظل مختفيا إلى أن اختطفته المخابرات الاسرائيلية ورحلته إلى اسرائيل حيث حوكم وأعدم شنقا فى عام ١٩٦٢.

ولا شك أن آخر مسرحياته هذه هى أكثر أعماله تماسكا من الناحية الوثائقية، وهى تستند إلى المحادثات الحقيقية التى جرت بين أيخمان ورجل البوليس الإسرائيلى أفنر ليس *Avner Less* أثناء حبس ايخمان فى إسرائيل لمدة تسعة عشر شهرا ثم إعدامه شنقا فى ٣١ مايو ١٩٦٢.

إن التسجيلات الصوتية لهذه المحادثات أو التحقيقات بمعنى أصح تثبت أن الرجل الذى نظم ترحيل اليهود بالملايين إلى معسكرات الاعتقال وغرف الغاز لم يكن إلا وحشا تخضبت يداه بالدماء. وقد دافع أيخمان عن نفسه بأنه لم تكن له أى يد فى ارتكاب جرائم القتل وإنما كان ينفذ فقط الأوامر التى كانت تصدر إليه من رؤسائه.

إن الفرق بين شخصية أيخمان وقصة حياته وبين الأعذار التى التمسها لجرائمه ضد الإنسانية التى كان مسئولا عنها يبدو غريبا جدا، وفى الوقت نفسه عاديا جدا ومرعبا جدا لدرجة أن كيبهارت شعر بأنه من المناسب أن يضع لمسرحيته عنوان «الأخ أيخمان». إن هذا العنوان المحير والمستفز قد اختاره المؤلف خصيصا لكى يذكرنا بأن أيخمان، رئيس قسم شئون اليهود فى إدارة الأمن القومى لم يكن يختلف عن أى فرد منا. والرسالة التى أراد المؤلف أن يوصلها إلينا هى أنه يوجد بداخل كل منا أيخمان»، بمعنى أنه يوجد داخل كل منا شخص مستعد أن يقوم بالعمل القذر، طالما أن المسألة لا تتعدى القيام بتنظيمه، بشرط أن يكون مطمئنا إلى أن كل شىء إنما يُعمل فى سبيل قضية عادلة.

إن أيخمان يبدو بمنتهى الجدية وبضمير نقى أنه شعر بأنه مجرد ضحية للدولة التى خدمها بكل أمانة واجتهاد ومثابرة. كان أيخمان شابا نشأ فى أسرة بروتستانتية من الطبقة الوسطى، ولم يكن ناجحا سواء فى المدرسة أو فى العمل. كان لا يفهم شيئًا فى السياسة ولا يهتم بها، ولكنه التحق بإدارة المخابرات النازية بمجرد المصادفة وليس عن اختيار مسبق، ثم حُوِّل إلى إدارة الأمن القومى نتيجة خطأ غير مقصود.

وقد اعتقد أيخمان فى بادئ الأمر أن عمله يقتصر على حراسة الضباط من ذوى الرتب العالية وحراسة زوار الدولة الرسميين.

وعندما ووجه بما يجرى فى معسكرات الاعتقال أحس بغثيان وإحساس بالهبوط فى معدته قائلا «إنه لا يطيق رؤية الدم»، ومع ذلك فإنه ظل ينظم هذاالعمل القذر كما لو أن هذا العمل كان أكثر الأعمال استقامة فى العالم. كان الإعدام بالجملة بالنسبة لأيخمان مجرد جرة قلم وكان لا يعتبر نفسه قاتلا، بل موظفا من أصحاب الرتب العالية.

لقد أمضى كيبهارت خمسة عشر عاما فى جمع وثائق هذه المسرحية واختيار ما يصلح منها لإعدادها. وقد قسم كيبهارت المحادثات التى جرت بين أيخمان وبين الضابط الإسرائيلى إلى أجزاء ربطها بمشاهد تهدف إلى إبراز خطورة الموضوع الذى يعالجه.

أما مخرج المسرحية فقد اختار أن يعرض المحادثات بطريقة باردة وهادئة، ولم يصور أيخمان باعتباره سجينا خلف القضبان. ففى مقدمة المسرح توجد منضدة ومقعدان بالإضافة إلى جهاز تسجيل. وفى يمين المسرح يوجد حوض للغسيل يغسل فيه أيخمان يديه بين حين وآخر. أما المشاهد التى تربط بين مشاهد التحقيقات فهى لا تتعدى خمسة مشاهد من بينها مشهد قائد قاذفة قنابل أمريكية فى فيتنام يطيع أوامر رؤسائه دون أن يكون عنده ذرة من ضمير.

وفى مشهد آخر نرى تعذيب امرأة إيطالية متهمة بالإرهاب. إلا أن هذه المشاهد التى تشير إلى الواقع المعاصر كانت أشبه بحشو غير ضرورى للمسرحية.

وفى أحد المشاهد الأخيرة يظهر أيخمان وهو يتحدث مع أناس آخرين من بينهم رجل كندى من رجال الدين البروتستانتيين وزوجته، كما نرى أيضًا زوجة أيخمان التى مازالت فخورة بزوجها ومقتنعة بأنه سيغادر المحكمة حرا طليقا. وفى المحادثة الأخيرة تؤكد أن أيخمان كان زوجا وأبا من طراز مثالى.

وقد نجح المخرج فى إبراز مغزى المسرحية، وهو أن الشر شىء عادى ليس مستغربا من الطبيعة البشرية.

وأخيرا مات هاينار كيبهارت وهو في سن الستين بعد أن وجه كل اهتمامه خلال السنوات الخمس والعشرين الأخيرة من حياته إلى قضية مسئولية الفرد في المجتمع من الناحية الأخلاقية.

إن الغالبية العظمى من مسرحياته تدور حول ماهية «الأنا» في الشخصية الإنسانية والأسباب التي تدعو الإنسان للتصرف بطريقة معينة في موقف معين.

وقد سأل كيبهارت نفسه سؤالا عند كتابته مسرحيته الأخيرة «الأخ أيخمان»... سأل نفسه: «لو كنتُ في موقف مشابه لموقف أيخمان، وكنتُ قد تربيت في ظروف مشابهة لظروفه، هل كنتُ سأتصرف مثل تصرفه؟».

إن هذه الطريقة الذاتية والجذرية لطرح السؤال تهدف إلى تعرية النمو السيكولوجي للشخصية والأرضية التي نشأت عليها. ولا عجب فقد كان كيبهارت طبيبا نفسيا ومارس هذه المهنة في وقت ما من حياته.

كان كيبهارت ينظر إلى عمله الأدبي نظرة جادة للغاية، وقد قال مرة في إحدى المناقشات: «المسرح لا يمكن تبرير وجوده إلا إذا كان يتبع خطا أخلاقيا وسياسيا ويحاول أن يؤثر في مجتمعه». وقد وضع كيبهارت هذا القول أمام عينيه طوال حياته ولم يحد عنه مطلقا، وكان بذلك مشاركا ـ بالرغم من كل الاختلافات ـ لبيتر فايس ورولف هوخهوت الكاتبين الأخلاقيين في المسرح الألماني. ولم يكن من قبيل المصادفة أن هؤلاء الأدباء الثلاثة تزعموا المسرح الوثائقي أو التسجيلي الذي جعل من المسرح مجالا للمناقشات العامة في الستينيات من هذا القرن.

أهم الاعمال المسرحية لهاينار كيبهارت

(١) قرارات:	عرضت فى عام ١٩٥٢
(٢) شكسبير مطلوب على وجه السرعة:	عرضت فى عام ١٩٥٣
(٣) صعود ألويس بيونتيك:	عرضت فى عام ١٩٥٦
(٤) كراسى السيد تسميل:	عرضت فى عام ١٩٦١
(٥) كلب الجنرال:	عرضت فى عام ١٩٦٢
(٦) قضية روبرت أوبنهايمر:	عرضت فى عام ١٩٦٤
(٧) بيل براند ـ قصة صفقة تجارية:	عرضت فى عام ١٩٦٥
(٨) الليلة التي قتل فيها الرئيس:	عرضت فى عام ١٩٦٧
(٩) الجنود:	عرضت فى عام ١٩٦٨
(١٠) احتفال سيد ان:	عرضت فى عام ١٩٧٠
(١١) ميرتس، حياة فنان:	عرضت في عام ١٩٨٠
(١٢) الأخ إيخمان:	عرضت فى عام ١٩٨٣

• أهم الجوائز التى حصل عليها هاينار كيبهارت

(١) الجائزة القومية لألمانيا الديمقراطية	فى عام ١٩٥٣
(٢) الجائزة التشجيعية لذكرى شيلر	فى عام ١٩٦٢
(٣) جائزة جرهارت هاويتمان	فى عام ١٩٦٤
(٤) جائزة التليفزيون للأكاديمية الألمانية للفنون المسرحية	فى عام ١٩٦٤
(٥) جائزة أدولف جريم	فى عام ١٩٦٥
(٦) جائزة التليفزيون الألمانى	فى عام ١٩٦٥
(٧) جائزة اتحاد هارتمان للسينما والتليفزيون	فى عام ١٩٧٥
(٨) جائزة إيطاليا	فى عام ١٩٧٦
(٩) جائزة الأدب لمدينة بريمن الحرة	فى عام ١٩٧٧
(١٠) منحة دراسية عن رسالته بعنوان «فنان غريب كضيف فى هامبورج»	فى عام ١٩٧٧

المسرح والحقيقة
حوار مع هاينار كيبهارت

المتحدث : أنت تعتبر أحد رواد الدراما التسجيلية.
بعض الناس يقولون إن المسرح قارب على الانتهاء.

كيبهارت : قد يكون هذا هو الواقع ولكنه لاينبغى أن يكون.
لا يوجد شىء يسمى المسرح من أجل نفسه.
إنه دائما المسرح الذى يناسب حقبة معينة.
إذا لم يوضع المسرح فى الوضع الذى يتمكن معه أن يتعرض للقضايا السياسية الأساسية فى عصرنا، فإنه يفقد جديته. إنه سيهبط إلى مستوى الأدوات الأخرى التى تعرض الوعى الزائف، ومباراة للاسترخاء، وحماما شعبيا للانفعالات، ولا يستحق أن يكون مهنة. إن الانسان يطلب بفتيك للأكل، والإنسان يذهب إلى المسرح لكى يرى شيئًا يستحق التفكير فيه.

المتحدث : المشكلة هى: كيف يمكن عرض القضايا الأساسية بطريقة حماسية وواضحة على المسرح. المسرح عملية حسية.

كيبهارت : بالتأكيد. لا يوجد فن بدون حسية. ولكن التفكير شىء حسى أيضاً.
لقد اعتبر بريشت أن من أهم الأشياء التى يستمتع بها هو أن ينجح مؤلف درامى فى تصوير حقيقة معقدة مع كل متناقضاتها بطريقة

حماسية واضحة، فإذا نجح فى أن يجعل هذه الحقيقة شفافة فإنه يكون بذلك قد زودنا بمتع جمالية مثيرة وبقدر كاف من التسلية.

المتحدث : لماذا تعتبر الوسائل الجديدة للتوثيق - وهى التى تستعملها فى مسرحياتك وكذلك التى يستخدمها بيتر فايس ورولف هوخهوت مناسبة تماما لهذا الغرض؟

كيبهارت : أعتقد أنه يجب أن أتحدث عن نفسى. إن المؤلفين اللذين ذكرتهما، مع أنهما استندا فى عملهما إلى مادة حقيقية، أنتجا نماذج مختلفة جدا من المسرحيات، مختلفة بالنسبة لطريقتهما فى رؤية العالم وبالنسبة للأدوات المسرحية التى يستخدمانها. إن ما يتفقان فيه، ربما هو ذلك الإحساس بأنه فى زمننا الذى يتميز بالشعارات والإيديولوجيات، والذى يتحول فيه كل شىء إلى أطروحة فورية، أو إلى نوع من التحيز أو التحامل، فإن المؤلف يجب أن يكون أمينا، ويجب أن يكون قادرا على إعطاء دليل، يمكن اختباره والتأكد من صحته، على ما يقدمه على خشبة المسرح. ولهذا السبب فإن الجانب العلمى يتدخل فى العمل الفنى للمؤلف، ويتحول الكاتب بذلك إلى باحث، ويمكننا أن نجد نفس هذه السمة فى أشكال الفن الأخرى. ومن المثير للاهتمام حقا أن كتاب المسرح التسجيلى أو الوثائقى استخدموا هذه الوسائل، كل واحد بطريقة مستقلة عن الآخر، أثناء عملهم فى إعداد الموضوعات السياسية الضخمة للمسرح. أنا لا أقول إن هذه الوسائل هى الطريقة الوحيدة لمعالجة الموضوعات السياسية الضخمة، ولكن يبدو أن هناك موضوعات لا يمكن الكتابة عنها بأى طريقة أخرى سوى طريقة التوثيق لأنها تتطلب معالجة حقيقية أصيلة.

توجد موضوعات لا يمكن أن تكون للكاتب رؤيته الخاصة عنها، ولكى يصل إلى جوهرها المتميز يجب أن يصل إلى أعماق الحقائق مع كل متناقضاتها.

المتحدث : ألم يكتشف بريشت فى الأمثال أو القصص الرمزية شكلا شاعريا يمكن أن تعالج به الموضوعات السياسية؟

كيبهارت : أنا لا أعترض على مقدرة القصة الرمزية على معالجة موضوعات عديدة بطريقة مقنعة، ولكنى لا أعتقد أن الشكل القصصى يناسب كل أنواع الموضوعات. أنا لا أعرف إذا كنت تستطيع أن تذكر قصة ذات معنى عن أوشفيتس أو هيروشيما أو فيتنام. عندما بدأت أعمل فى مسرحية أوبنهايمر، جربت طرقا متعددة. فى البداية فكرت فى شكل ملحمى على نمط مسرحيات شكسبير التاريخية على أن تكون المحاكمة فى الفصل الأخير. ولكن هذا لم يقنعنى، فقد وجدت أن مشكلات التناقض بين التطور المبهر للعلوم الطبيعية الحديثة والتطور المتخلف لمعلوماتنا عن المجتمع لا يمكن معالجته سواء بوساطة القصة الرمزية أو فى شكل مسرحية تاريخية، ولكن يمكن معالجته فقط عن طريق التوثيق.

المتحدث : أنا أوافقك تماما على شكوكك فى إمكانات القصة الرمزية. إن القصة الرمزية تنجح فى تجميل موضوع معين وجعله أكثر إمتاعا، ولكنها فى الوقت نفسه تجعله أقل أمانة. ولكن من ناحية أخرى إنى أتساءل عما إذا كانت أوبنهايمر، مسرحيتك التسجيلية، لم تتحول إلى نوع جديد من القصة الرمزية، قصة الدور الذى يلعبه العالم (بكسر اللام) فى زمننا الحالى.

كيبهارت : ليست قصة رمزية بكل تأكيد. ولكنى أردت بالطبع أن أستخدم قضية أوبنهايمر لأصور المتناقضات والصراعات التى يواجهها العالم (بكسر اللام) فى زمننا الحالى. وهذا المثال كان مقصودا لكى يطبق فى مجالات أخرى من النشاط. إن ثراء الحقائق هو المادة الأساسية التى يستقى منها الكاتب الدرامى الخصائص المميزة لموضوعه، وعليه أن يفعل أشياء قليلة لكى ينتهى إلى ناتج ممتع. إن مجرد توليف الحقائق لا يمكن أبدا أن يكون كافيًا مهما كان التوليف جيدا. إنه يكون من

المحزن إذا هبطت المسرحية إلى مجرد تجميع للحقائق بدون جوهر أو معنى. ستكون لديك الحقائق ولكن أين المسرحية؟

إن المسرحية بالطبع ستكون جيدة أو سيئة تبعا لتفكير كاتبها وموهبته.

الفصل السابع

فرانتس كسافر كروتس *Franz Xaver Kroetz*

(١٩٤٦-)

ومسرح التبلد والجريمة

ولد فرانتس كسافر كروتس فى ميونيخ فى ٢٥ فبراير عام ١٩٤٦، وبعد أن تخرج فى إحدى مدارس التمثيل قام ببعض الأدوار القصيرة فى بعض المسارح الصغيرة بميونيخ وعمل بين الحين والحين سائق لورى. وفى تلك الأثناء كتب كروتس بعض المسرحيات ومارس التمثيل وأخرج مسرحيات من نوع مسرح الفلاحين.

عرض أول أعماله المسرحية فى عام ١٩٧١ وكان يتكون من مسرحيتين من فصل واحد: «**العنيد**»، و«**شغل المنزل**». وسرعان ما تتابعت مسرحياته بعد ذلك فكتب «**ممر الغزلان**» فى عام ١٩٧١، و«**للرجال فقط**» و«**بيت عامل الأسطبل**» فى عام ١٩٧٢، و«**قطار الشبح**» و«**عزيزى فريتس**» و«**إنجاز مرغرب فيه**» وغيرها.

عندما سئل كروتس فى إحدى المرات عن المؤلفين الذين تأثر بهم أجاب: مارى لويزه فلا يسر، وأودون فون هورفات، وبرتولت بريشت فى مرحلته الأولى عندما كتب مسرحية «فى أحراش المدن».

أما أودون فون هورفات ومارى لويزه فلايسر فيعتبران من رواد المسرحية الشعبية «فولكس شتوك». ومفهوم المسرحية الشعبية فى المسرح الألمانى أنها المسرحية التى تتحدث فيها الشخوص باللهجة المحلية العادية، والتى تدور أحداثها فى أوساط الناس العاديين من عامة الشعب. والمسرحية الشعبية، بدلا من أن تعرض صورة الحياة الواقعية للشعب، أصبحت دليلا يؤكد المثل الشعبى الذى يقول بأنه لا يوجد شىء اسمه خطيئة فى أرض المراعى عند سفوح الجبال.

إلا أن مسرحيات كروتس أبعد ما تكون عن مجرد إحياء للمسرح الشعبى فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن عندما كان هورفات وكانت فلايسر يصوران بأسلوب الرطانة التعليمية الضمير الميت والوجدان المختل لطبقة صغار البورجوازيين التى كانت مستعدة لتقبل الحكم النازى نظرا لوجود فجوة واسعة بين تطلعات هذه الطبقة وبين الواقع الذى كانت تعيش فيه.

إن كروتس لم يحاول أن يعطى صورة شاملة للمجتمع، بل انسحب إلى تصوير الذين يعيشون على هامش المجتمع والذين نتعرف عليهم من خلال مانشيتات صفحات الحوادث مثل الخارجين على القانون الذين لولا جرائمهم لما شعر بهم أحد. وبدلا من اللغة الرمزية التى كان يستخدمها هورفات على لسان شخصياته لجأ كروتس إلى لغة الصمت، كما صور العنف على أنه الوسيلة الأخيرة التى تعبر بها الشخصيات الصامتة عن نفسها.

فى مسرحية «**إنجاز مرغوب فيه**» مثلا نجد البطلة سيدة وحيدة ترتكب جريمة الانتحار أثناء إنجاز الأعمال المنزلية الروتينة المؤلة التى عودت نفسها عليها لكى تستطيع أن تجابه الحياة، وهى تقوم بكل ذلك فى المسرحية بدون أن تتفوه بكلمة واحدة، فالمسرحية صامتة من البداية حتى النهاية.

ويعبر كروتس عن المشكلة التى تواجه شخصيات مسرحياته بقوله: «هناك أناس يتكلمون بطريقة مستمرة مع أنه لا يوجد لديهم ما يتحدثون عنه أو يعبرون عنه. هذه هى الثرثرة. ولكن يوجد أيضًا نوع آخر من السلوك يتمثل فى الصمت.

وبالنسبة لشخصيات مسرحياتى فإن اللغة لا وظيفة لها، ثم إنهم أناس ليست لديهم نوايا طيبة، ومشكلاتهم لها جذور عميقة تمتد إلى الماضى البعيد، وقد تعقدت إلى الحد الذى لا يستطيعون معه أن يعبروا عنها بالكلمات. إنهم منطوون على أنفسهم والمجتمع يتحمل مسئولية كبيرة إزاءهم لأنه لا يهتم بهم ولأنه يتركهم فى صمتهم». ونتيجة لذلك فليس أمام شخصيات كروتس سوى طريقين للهروب: طريق التبلد وطريق الجريمة. وفى أغلب الأحيان يمثل هذان الطريقان التعبير الوحيد عن الموقف الذى لا يمكن تفاديه.

ففى مسرحية «**ممر الغزلان**» مثلا تشترك فتاة قاصر مع صديقها فى قتل أبيها، وهذه الجريمة ليست إلا نوعا من التمرد المجرد من الإحساس والذى يستمر فترة قصيرة قبل أن يدخل الشريكان فى الجريمة فى مرحلة التبلد.

إن مسرحيات كروتس تهتم بعرض ضحايا المجتمع وتعطى نماذج لتطرفاته وانحرافاته. إنها تعرض أنواعا من القهر تتجلى بأبشع مظاهرها عندما تستخدم المحاولات الدموية للتخلص منها.

وبالرغم من أن كروتس يعرض الجريمة باعتبارها الاستثناء الذى يؤكد قوانين المجتمع، إلا أنه يرينا أيضًا أن كثيرا من الجرائم التى ترتكب تتميز بما درجنا على تسميته بالسلوك الطبيعى، ولذلك فإن الانفجارات غير الطبييعية والكوارث التى يعرضها فى مسرحياته تبدو وكأنها تستند إلى منطق معين ويكون تأثيرها أقل فظاعة من الجريمة نفسها.

إن مسرحياته تجبر الشخصيات على مواجهة مواقف متطرفة من النوع الذى لا نلاحظه فى الحياة الواقعية. ففى مسرحية «**العنيد**» مثلا نجد الابن الأكبر لصاحب فندق صغير لم يعد وجوده فى المنزل مقبولا بعد أن فقد ساقه فى الحرب. ليس ذلك فقط بل إنه فقد حبيبته وميراثه أيضًا. وينهى كروتس مسرحيته بأن يصاب الجميع بالتبلد، ومع ذلك لم تخل المسرحية من تفكير الابن الذى فقد ساقه فى قتل أخيه الأصغر ولكنه لم ينفذ هذه الجريمة.

وفى مسرحية «**بيت عامل الأسطبل**» يتضح عدم التكافؤ بين الجرائم التى ترتكب والجرائم التى لم ترتكب. بطل المسرحية عامل عجوز قارب على الستين يعمل عند رجل وزوجته من الفلاحين ويغرر بابنتهما القاصر فتحمل منه. هذه الجريمة النكراء لم يستطع إزاءها الفلاح وزوجته إلا أن يحاولا قتل الكلب الذى يملكه العامل بالسم وإجهاض ابنتهما الحامل.

ويبدو أن كروتس يصر دائما على أن يقول فى مسرحياته إنه توجد مواقف اجتماعية يتحتم فيها على المرء لكى يكون طبيعيا أن يتصرف إزاءها بطريقة غير طبيعية. وقد عبر عن رأيه هذا بمنتهى الوضوح وبشكل نموذجى فى الجملة النهائية من مسرحية «**شغل البيت**» التى نرى فيها عاملا بأحد المنازل يحاول هو وزوجته - التى حملت من رجل آخر - إجهاض الزوجة ولكن المحاولة تفشل. وبعد ولادة الطفل تضيق بهما الغرفة التى يعيشان ويعملان فيها فى نفس الوقت فتترك المرأة زوجها ويخنق الزوج الطفل. وعندما تعود الزوجة بعد ذلك إلى زوجها يقول الزوج: «لقد عادت الأشياء إلى وضعها الطبيعى الآن».

من هذا المنطلق فإن مسرحيات كروتس تزودنا بأمثلة إنسانية تؤكد رأى بريشت فى أنه لا يمكن أن يوجد نظام فى زريبة للخنازير.

وعلى ذلك فإن الفوضى الاجتماعية والأخلاقية التى يعيش فيها الخارجون على القانون فى مسرحيات كروتس لابد أن تؤدى إلى تحدى القانون والخروج على نظام المجتمع.

إلا أن كروتس تحول منذ عام ١٩٧٢ عندما كتب مسرحية «**النمسا العليا**» من تصوير البيئات المتطرفة إلى تصوير البيئات الطبيعية كما حاول فى الوقت نفسه أن يعالج أشكالا مسرحية جديدة بعيدا عن المسرحيات الشعبية فأعد للمسرح رواية «**مريم المجدلية**» فى عام ١٩٧٥ ورواية «**أجنس برناور**» فى عام ١٩٧٦.

ثم عاد كروتس مرة أخرى إلى متابعة سلسلة مسرحياته الشعبية الواقعية فكتب مسرحية «**العش**» عام ١٩٧٤، «**فلان ماير**» فى عام ١٩٧٦، و «ماكس

القوى» فى عام ١٩٧٩، ولكن شخصياته فى هذه المسرحيات تصور أناسا يبحثون عن الاتصال بالآخرين، ولتحقيق ذلك يمرون بعملية تدريبية.

فى مسرحية «**فلان ماير**» نجد بطل المسرحية إنسانا عاطلا عن العمل معدوم الشخصية يحاول أن يجرى عملية تعويض لا شعورية عن عقده النفسية بتصرفات متعالية، ولكن زوجته وابنه ينجحان بعد جهد كبير فى تبصيره وإرشاده. وفى نهاية المسرحية - التى تنتهى نهاية سعيدة غير مألوفة فى المسرحيات العصرية - نجد مكانا للأمل بأن ماير سيتعلم كيف يفهم نفسه ويفهم الآخرين بطريقة أفضل.

وفى مسرحية «**العش**» يرفض بطلها كورت أن يظل قردا يقلد الآخرين، ويرغب فى أن يتحمل مسئولية أعماله.

فى عام ١٩٧٨ نشر كروتس مسرحية «**كشف حساب**» التى تتكون من ست لوحات وفيها يحاول زوجان متقاعدان يتقاضيان معاشا أن يعملا جردا أو كشف حساب عن حياتهما.

كان كارل كهربائيا بشركة سيمنس والآن يرقد مريضا طريح الفراش. وقد سبب ذلك لزوجته العجوز «أنّا»عناء كبيرا، إلا أنها تحاول أن تشجع زوجها وتبعث فيه روح التفاؤل. نعلم من خلال الحوار أن ابنهما توفى صغيرا، وأن ابنتهما متزوجة برجل يدعى «أوتى» وأن كارل وأنّا هما اللذان قاما بدفع مصاريف تعليم أوتى وأنهما سعيدان بمولد حفيدهما. وكان كارل وأنّا دائما حريصين على المال، إلا أن ذلك لم يمنعهما من قضاء أجازتهما فى منطقة التيرول بالنمسا.

تحاول أنّا إقناع كارل بأنه يعيش حياة سعيدة إذا ما قارن نفسه بالآخرين الذين لا يجدون حتى ضروريات الحياة. ولكن كارل يقول إنه يوجد أناس كثيرون يعيشون حياة أفضل منه، وإنه كان يجب أن يشاهد الأوبرا والأوبريتات أكثر مما فعل. ومن خلال حوار الزوجين يتضح الشعور بعدم الرضا، وبالندم على الفرص الضائعة، وبأفكار عن الموت، وبالرغبة فى الحصول على شىء صغير فى السن حتى ولو كان ذلك كلبا صغيرا.

ويعرض كروتس فى هذه المسرحية أفكار الزوجين العجوزين، وهى أفكار تتحرك أحيانا فى قفزات وأحيانا تدور حول سؤال معين يطفو على السطح عدة مرات. هذاالسؤال هو قيمة الذكريات التى يجترانها. هل يوجد حقا شيء يستحق أن يجعل حياتهما جديرة بالتذكر، وبالتالى يعطى لها مبرراتها، ويجعل منها شيئًا فريدا فى نوعه؟

وفى هذا الحوار تمثل الزوجة أنّا الجانب المتفائل فى حين أن الزوج كارل يمثل الجانب المتأمل الذى يميل إلى التشاؤم والشك. وفى سبيل البحث عن اللحظة الجديرة بالتذكر يتحول الحوار إلى نوع من الابتهالات السوداوية:

كـــارل : ذكرى لطيفة! أى شيء، قصة قصيرة حتى ولو كانت مجرد لحظة أستطيع أن أتذكرها وأقول: أها، نعم، هذا أنا، وذاك شخص آخر. (لحظة صمت) لا يوجد شيء. نعم. هل تستطيعين أن تذكرى لحظة فى حياتنا يمكنك أن تقولى أننا عشناها، أو أننا مارسناها، أو أننا كنا على حقيقتنا فيها؟

أنّـــا : عندما التقينا.

كـــارل : كان هذا جميلا.

أنّـــا : عندما تزوجنا.

كـــارل : وأمطرت السماء.

أنّـــا : عندما ولد طفلنا.

كـــارل : جورج. اسم جميل.

أنّـــا : أجل.

كـــارل : عندما مات.

أنّـــا : لم يكن هذا حسنا يا كارل.

كـــارل : كان هذا حسنا ولكننا لم ننس الطفل.

أنّـــا : كلا.

كـــــارل : عندما حصلنا على الشقة.

أنّــــــا : وسررنا بذلك كثيرا.

كـــــارل : تماما.

أنّــــــا : كنا نسافر دائما فى الإجازة.

كـــــارل: إلى التيرول. (لحظة صمت) ولكن بعد ذلك أحلت إلى المعاش. ولكن كان لا ينبغى أن أقع مريضا.

وبالتدريج يتضح لهما أن حياتهما كانت عادية لأنهما كانا عاديين ولم تكن لهما الجرأة أن يكسرا الخط العادى لحياتهما. إنهما يأملان أن يسلك زوج ابنتهما طريقا أفضل. ولكنهما للأسف يريان ذلك من خلال معايير الطبقة التى ينتميان إليها. إنهما يأملان أن يصبح أوتى (زوج الابنة) رئيسا للقسم الذى يعمل فيه. ويمكننا طبقا للمصطلحات السيكولوجية أن نقول إن كارل عانى من الاغتراب الذى يحاول أن يعبر عنه بهذه الجملة البسيطة: «يبدو الأمر كما لو أن أحدا يجلس هناك، وهو بالصدفة يعمل كهربائيا بشركة سيمنس مدة أربعين عاما. مجرد شخص أتقدم إليه قائلا «كيف حالك» لأن كل واحد منا يعرف الآخر عن طريق العمل. هذا كل شىء».

أما العالم الآخر فتمثله الظواهر الطبيعية التى يصفها كارل من خلال نوع من المغامرة التعليمية. إن كارل يشعر بأنه كان يجب عليه أن يقرأ الكتب بدلا من العمل الإضافى.

وفى الحوار التالى ينتقل كارل من الحديث بلهجته المحلية إلى الحديث باللغة الفصحى كما لو كان يريد أن يبين - بطريقة لا شعورية - أنه قد انتقل إلى ميدان آخر مختلف.

كـــــارل : كنت أستطيع ان أستغل وقت فراغى بطريقة أفضل. كنت أستطيع أن أقرأ الكتب. المد والجزر. هل تعرفين ما هو المد والجزر؟

أنّــــــا : بالطبع. عندما كنا على شاطىء البحر.

كـــــارل : أتعرفين كيف يحدث، المد والجزر؟

أنّــــــا : من البحر.

كــــارل : ولكن كيف؟

أنّــــا : كيف؟

كــــارل : إنه لا يحدث من البحر، بل من القمر (لحظة صمت). إن له علاقة بالجاذبية الأرضية، كلا.. أقصد جاذبية القمر والشمس. القمر يجذب الماء. أنا لا أعرف بالضبط ولكنى قرأتها.. بالصدفة.

وأثناء الجملة الأخيرة يعود إلى لهجته المحلية.

وإلى جانب الذكريات فالمحور الثانى الذى تدور حوله المسرحية هو الموت... الرغبة فى الموت بسلام بعد انقضاء عمره، وخوف أنّا الكبير أن تظل وحيدة بعد موت شريك حياتها. وتصاب أنّا بالرعب فى المشهد الأخير عندما لا يجيب كارل على سؤالها المتكرر عما إذا كان يشعر بالراحة وهو راقد فى الفراش. أما كارل فإنه لا يستطيع أن يفهم لماذا لم تستمتع بمزاحه معها عندما قصد ألا يرد على سؤالها. وفى هذا المشهد تتضح مقدرة كروتس على إلقاء الضوء على الظروف النفسية لشخصياته باستخدام الحديث المختصر الذى يتلاءم مع قدرتها المحدودة على الاتصال، وأيضاً باستخدام لحظات الصمت.

إن مسرحية «كشف حساب» تزودنا بالأساس الذى تنبنى عليه كيفية وضوح الرؤية فى أعمال كروتس الأخيرة، ففيها يتوازن الاستسلام والبصيرة. والسؤال المطروح أمام النظارة هو ماذا يمكن عمله لكى يصبح الحساب الختامى فى الناحية الإيجابية.

مسرحية «ماكس القوى»

فى عام ١٩٧٩ نشر كروتس مسرحية «ماكس القوى» التى تقع أحداثها فى الوقت الحاضر فى إحدى المدن القريبة من مدينة ميونيخ، وفى ميونيخ وضواحيها. ماكس القوى يعمل فى شركة كبيرة ويتقاضى أجرا عاليا وله زوجة جذابة وفتاة يرسلها إلى مدرسة داخلية لكى تنجح فى حياتها عندما تكبر. يبلغ ماكس القوى الخامسة والأربعين من العمر ويعيش فى سلام مع دنيا تعطيه الكثير لأنه مخلص

فى عمله. تصدر إشاعة بأن الشركة التى يعمل فيها ستستغنى عن ١٢٥ عاملا من الذين تخطوا سن الخامسة والأربعين، وسرعان ما يعلم ماكس بأنه سيكون واحدا من هؤلاء العمال. تضيق الدنيا فى وجهه لأن التعطل فى نظره عار كبير، ويبدأ اعتزازه بنفسه فى الانهيار. ولكن هذه الكارثة كانت فى الواقع نعمة بشكل مقنع فقد عهد إليه بالعمل فى قسم آخر من الشركة. ولكن ابتهاجه بعمله الجديد سرعان ما ينقلب إلى خيبة أمل شديدة عندما يتضح أن عمله الجديد فيه خطر شديد على صحته. ويبذل ماكس كل قواه ليحتفظ بعمله الجديد ولكنه يصاب بانهيار عصبى وجسمانى. ولكى تتفادى الشركة التحقيق معها فى أخطار هذا العمل تعرض على ماكس العمل كحارس لسيارات الشركة إذا أقر بأن صحته كانت معتلة قبل أن يستلم عمله الجديد. ويميل ماكس إلى قبول هذا الحل الوسط بعد أن أصيب بقلق شديد وأصبح إنسانا مستسلما، ولكن زوجته أنّا تحرضه على عدم قبول هذا الحل. وعندما يجد ماكس نفسه وسط مشكلات لا يقدر على مواجهتها يحاول أن يجد منفذا لهمومه بأن يصب جام غضبه على أسرته إلى أن تعيده زوجته إلى صوابه. وتوضح خاتمة المسرحية أن ماكس كان قصير النظر لأنه لم ينظر إلى أبعد من موقفه تجاه العمل والشركة وعلاقته مع أسرته.

فى بداية المسرحية يبدو ماكس شخصية لطيفة لا يهمها شىء أكثر من أن تكون محفظة جيبه مليئة بالنقود. إنه دائما يذكِّر أسرته بأنه لا يبخل عليها بشىء، ولذلك فهو يصر دائما على أن تحصل ابنته على أعلى الدرجات فى دراستها فى مقابل النقود التى يدفعها فى تعليمها. إنه شخصية متعددة المزايا ورب أسرة بالمعنى الصحيح للكلمة فهو يبذل أقصى جهده فى عمله لكى يوفر لأسرته معيشة طيبة.

لذلك فإن انهيار أمنه الاقتصادى كان كارثة بالنسبة له. فى البداية كان يصف المتعطلين بأنهم يخجلون من العمل، ولكنه عندما أصبح هو نفسه مهددا بنفس المصير، فإنه يبحث فى الجرائد بلهفة وخوف فى الوقت نفسه عن إعلانات الوظائف الخالية. لقد أصبح يتجنب أصدقاءه، ويخشى الذهاب إلى المحكمة مطالبا الشركة

بالتعويض لأن القاضى لن يصدق دعواه بسبب أنه متعطل، أى بمعنى آخر يخجل من العمل، وبالتالى لا يكون أهلا للثقة. ونتيجة لذلك يصاب ماكس بانهيار عصبى. إن خيبة أمله فى وظيفته الجديدة كحارس للسيارات (التى هى فى الواقع نوع من الصدقة)، وإحساسه بالإحباط، وتدهور صحته الجسمانية... كل ذلك يقضى فى النهاية على احترامه لنفسه ويهدده بفقد مساعدة أسرته له.

إن كروتس يذكر تفاصيل دقيقة ليصور كيف تتأثر الحياة الخاصة للإنسان عندما تتحطم ثقته بنفسه فى العمل ويحاول أن يحارب للاحتفاظ بوظيفته. إن ماكس وأنّا، اللذين كانا يعيشان فى وفاق تام، أصبحا الآن يتشاجران كثيرا. فعندما تراه أنّا فى الحانة وتؤنبه على شراء طابع بريد غالى الثمن ليضمه إلى مجموعة طوابعه، وتدفعه بيدها إلى حد أن الطابع يقع على الأرض، يقوم بينهما شجار عنيف. ويلجأ ماكس إلى الانتقام من زوجته بأن يحاول أن يحرق شالا كانت قد صنعته بنفسها. ولكن فى اللحظة الأخيرة يعود الاثنان إلى صوابهما وتنفض المعركة.

لقد انهارت إرادة ماكس الذى أصبح مستعدا لقبول أى حل للتوفيق بينه وبين الشركة، فى حين أن إرادة زوجته قد قويت إلى حد أنها تصارح زوجها بكل جسارة بأنه لا ينبغى أن يغطى التصرفات اللا أخلاقية للشركة من أجل خاطر زملائه فى العمل، وتعطيه درسا قاسيا بهذا الخصوص. ولكن الموقف كان لابد أن ينفجر. ففى منتصف الليل يتشاجر ماكس مع ابنته بخصوص عدم حصولها على درجات حسنة فى الامتحان مع أنه يكبد نفسه مبالغ طائلة فى سبيل تعليمها. ولكن الابنة تجيبه بقولها إنها فعلت كل ما فى استطاعتها ولا تستطيع أن تفعل أكثر من ذلك. وعندئذ يهددها أبوها بأنه سيرسلها إلى أحد المصانع لتعمل به، فتهاجمه زوجته هجوما شديدا وترفض أن يرافقها إلى حجرة النوم التى تنسحب إليها مع ابنتها. وهنا يفقد ماكس صوابه فيتناول بندقيته ويفتح باب غرفة النوم عنوة ويصوب البندقية إلى زوجته وابنته ولكنهما لا تباليان بتهديده، وعندئذ يصوب البندقية إلى رأسه فتقول له زوجته أنّا:

أنّـــــا : (بسرعة وهدوء) أى شخص يمكن أن يفعل هذا (لحظة صمت).

مـاكس : (ينظر إلى أنّا. لحظة صـمت قـصـيـرة. يصـرخ) نعم. (لحظة صـمت قصيرة) بالضبط (لحظة صمت).

وفجأة تسقط البندقية من يده، وتنتهى الأزمة بأن تصنع الزوجة القهوة لأفراد الأسرة الثلاثة.

إن المشهد الأخير يمنح الأمل فى أن تبدأ الأسرة حياة جديدة، وإن كنا غير واثقين من أن مـاكس القوى قد شفى من داء حبه للسيطرة، كمـاأننا لا نعلم هل سيعلن على الملأ ظروف العمل السيئة بالشركة، ومـاذا ستكون النتيجة بالنسبة له إذا فعل ذلك. ولكن على أية حال نحن واثقون أن الإحباط الذى يعانية فى عمله لن يتسبب فى مشاحنات مع أسرته، فـان عادة شرب القهوة تمثل المقدرة التى اكتسبتها الأسرة على أن يتقبل كل فرد منها الآخر وأن يحتمله كإنسان ضعيف له مساوئه وسقطاته

إن المحور الأساسى فى هذه المسرحية هو مايسمى "الإنسان المتوسط" الذى يصور كروتس ضعفه إزاء ظروف الإحباط التى تواجهه. إن هبوط ماكس من موظف له احترامه إلى حارس للسيارات، وهزيمته فى عمله وفى حياته العائلية يمثل إدانة لظروف العمل غير الإنسانية. فعندما تقول أنّا: "ماذا فعلوا بك يا عزيزى ماكس القوى" ؟ نسمع صدى تعاطف المؤلف مع مصير بطل مسرحيته، وفى الوقت نفسه نشعر بأن المؤلف يريد أن يبين أن أزمة ماكس القوى يمكن التغلب عليها، وبذلك فهو يراهن على مستقبل ماكس القوى ومقدرته على الاستفادة من دروس الحياة.

مسرحية الوطن :

تدور أحداث هذه المسرحية فى "شاباخ" وهى قرية تقع على تلال "هونزروك" فى غرب نهر الراين وجنوب نهر الموزيل. إن هونزروك ليست مكانا ساحرا ولكنها مجموعة من تلال حجر الأردواز، ومناخها رطب ويسكنها أناس قليلون لا يحبون الاختلاط مع الآخرين. وبالاختصار إنها ليست منظرا طبيعيا تجدر الإشارة اليه أو

الاهتمام به. تبدأ أحداث المسرحية فى عام ١٩١٩ وقد بنى باول سيمون محطة إذاعة فى الطابق العلوى من منزله وعلى أهبة أن يتولى شئون مزرعة الأسرة التى يبلغ عمرها أربعمائه عام، لأن أخاه الأكبر كان يعانى من مرض الدرن. ويقع باول سيمون فى حب فتاة سوداء الشعر تدعى أبولونيا، ولكنه يتزوج ماريا ابنة العمدة، ويبدو باول سيمون سعيدا فى زواجه، ولكنه فى إحدى الليالى يتناول كوبا من الجعة ويقول إنه يرغب فى الخروج، ثم يخرج ولا يعود.

بعد مرور عشرين عاما تجئ أخبار من الولايات المتحدة الأمريكية بأن باول سيمون قد أصبح رجلا غنيا ويملك مصنعا كبيرا. ويعود باول سيمون إلى وطنه، ولكنه لا يستطيع أن يثبت أن أصله الآرى ولذلك لم يسمح له بمغادرة الباخرة فى ميناء هامبورج. أما أخوه الأكبر إدوارد فقد شفى من مرض الدرن بعد أن عولج فى إحدى المصحات ببرلين، ثم تزوج لوسى وهى امرأة سيئة السمعة ولا تليق بالمستوى الاجتماعى لعائلة سيمون.

ينضم إدوارد إلى الحزب النازى ويصبح عمدة قرية شاباخ أما أنطون وإرنست، وهما ابنا باول سيمون فيذهبان إلى الحرب. ويتزوج أنطون بالمراسلة أثناء وجوده فى ميدان القتال، ويطير أخوه إرنست فوق المدينة ويلقى خمسين زهرة من زهور القرنفل الحمراء احتفالا بهذه المناسبة.

وقبل اندلاع الحرب العالميةالثانية فى عام ١٩٣٩ بفترة قصيرة تتعرف مايا، زوجة باول سيمون، بأوتو ولكن سعادتهما لا تدوم طويلا، إذ قبل انتهاء الحرب بفترة قصيرة يقتل أوتو أثناء محاولته إلقاء آخر قنبلة معه، وهكذا تصبح ماريا وحيدة مرة أخرى.

وفى عام ١٩٤٦ يحتل الأمريكيون قرية شاباخ ويعود باول سيمون إلى مسقط رأسه. أما هرمان، وهو ابن مايا من أوتو فيقع فى حب فتاة تكبره فى العمر بعشرة أعوام، ولا توافق العائلة على زواجه بها فيترك المنزل ويصبح مؤلفا موسيقيا مشهورا. إن ماريا تظل البطلة الرئيسية فى المسرحية لمدة ستين عاما. وفى سن

الثانية والثمانين تموت وهى مازالت وحيدة. ويعود جميع أفراد أسرة باول سيمون الأحياء إلى شاباخ لتشييع جنازتها مع جميع سكان القرية.

إن هذه المسرحية قد أعدها كروتس لتكون فيلما تلفزيونيا مسلسلا فى إحدى عشرة حلقة. والمسلسل يغطى بانوراما شاسعة لعائلة باول سيمون ابتداء من أوائل القرن الحالى حتى عام ١٩٨٢. وقد لاقى هذا المسلسل إقبالا غير متوقع من الجماهير فقد شاهده ما لا يقل عن عشرة ملايين شخص، كما لاقى نفس النجاح عندما عرضه التليفزيون البريطانى بعد ذلك.

وهذا المسلسل يعرض جزءا هاما من التاريخ الألمانى، فهو يقص قصة العهد النازى والاستعداد للحرب ثم نشوب الحرب العالمية الثانية، ثم إعادة بناء ألمانيا بعد انتهاء الحرب، والمعجزة الاقتصادية التى حققتها ونتائجها.

وعلى رأى مثلنا العامى "كله سلف ودين" كانت كاترينا والدة باول سيمون تقول دائما أثناء حكم النازى :" كله سلف ودين... وسندفع ثمن كل هذا غاليا فى يوم من الأيام ".

إن مسلسل «الوطن» قصة أناس عاديين، بعضهم يخسر دائما والبعض الآخر ينهض دائما من عثرته. إن ماريا تمثل الأم المعذبة التى تعانى دائما وتتحمل كل شئ، وفى النهاية تموت وهى وحيدة مصابة بخيبة الأمل، فى حين أن أولادها يكبرون ويصبحون من الأغنياء، وإن كانوا من الشخصيات غير المحببة إلى الناس.

أهم الاعمال المسرحية لفرانتس كسافر كروتس

(١) النجدة، أنا سأتزوج	عرضت فى عام ١٩٦٩
(٢) شغل المنزل. العنيد	عرضت فى عام ١٩٧١
(٣) دم ميشى	عرضت فى عام ١٩٧١
(٤) ممر الغزلان	عرضت فى عام ١٩٧١
(٥) للرجال فقط	عرضت فى عام ١٩٧٢
(٦) بيت عامل الإسطبل	عرضت فى عام ١٩٧٢
(٧) الصالح العام	عرضت فى عام ١٩٧٢
(٨) النمسا العليا	عرضت فى عام ١٩٧٢
(٩) كونشرتو الرغبة	عرضت فى عام ١٩٧٣
(١٠) مريم المجدلية	عرضت فى عام ١٩٧٣
(١١) طفل ميونيخ	عرضت فى عام ١٩٧٣
(١٢) توقعات أخرى	عرضت فى عام ١٩٧٥
(١٣) العش	عرضت فى عام ١٩٧٥
(١٤) عزيزى فريتس	عرضت فى عام ١٩٧٥
(١٥) طريق الأرواح	عرضت فى عام ١٩٧٥
(١٦) تحيات قلبية من جرادو	عرضت فى عام ١٩٧٦
(١٧) رحلة محظوظة	عرضت فى عام ١٩٧٦
(١٨) أجنس برناور	عرضت فى عام ١٩٧٧
(١٩) أعداء نظام الحكم	عرضت في عام ١٩٧٧

(٢٠) فلان ماير	عرضت فى عام ١٩٧٨
(٢١) كشف حساب	عرضت فى عام ١٩٨٠
(٢٢) ماكس القوى	عرضت فى عام ١٩٨٠
(٢٣) اختيار الحياة	عرضت فى عام ١٩٨٠
(٢٤) من يذهب من خلال ورق الشجرة...	عرضت فى عام ١٩٨١
(٢٥) ليس سمكا ولا لحما	عرضت فى عام ١٩٨١
(٢٦) تمنياتى بالشفاء	عرضت فى عام ١٩٨٢
(٢٧) يومبو ـ تراك	عرضت فى عام ١٩٨٣
(٢٨) خوف ورجاء جمهورية ألمانيا الاتحادية	عرضت فى عام ١٩٨٤
(٢٩) الفلاحون يموتون	عرضت فى عام ١٩٨٥
(٣٠) الوطن	عرضت فى عام ١٩٨٧
(٣١) الشاعر كخنزير	عرضت فى عام ١٩٩٦

أهم الجوائز التى حصل عليها فرانتس كسافر كروتس

(١) ميدالية لود فيج توما لمدينة ميونيخ	فى عام ١٩٧١
(٢) جائزة فونتانه، جائزة الفنون لبرلين الغربية	فى عام ١٩٧٢
(٣) جائزة النقاد ببرلين الغربية	فى عام ١٩٧٣
(٤) جائزة النقاد لمدينة هانوفر	فى عام ١٩٧٤
(٥) جائزة فيلهلمينه ـ لوبكه	فى عام ١٩٧٥
(٦) جائزة النقاد لمدينة مولهايم	فى عام ١٩٧٦
(٧) جائزة إرنست هوفيريشتر لمدينة ميونيخ	فى عام ١٩٨٥
(٨) جائزة برتولت بريشت لمدينة أوجز بورج	فى عام ١٩٩٤

الفصل الثامن

ديتر فورته *Dieter Forte*

(١٩٣٥-   )

وصيحة الحرية

ولد ديتر فورته فى ١٤ يونيو عام ١٩٣٥ بمدينة دوسلدورف، وعندما بلغ الرابعة من عمره نشبت الحرب العالمية الثانية فعايش فى طفولته أهوالها وفظائعها وترسبت فى أعماق نفسه ذكريات الدماء والموت. وعندما بلغ العاشرة من عمره انتهت الحرب فشاهد نتائجها من الخراب والأطلال، وعاصر تقسيم وطنه الألمانى إلى قسمين (ألمانيا الغربية ألمانيا الشرقية) وأرجع أسباب هذه الحرب، التى وصفها بالجريمة الألمانية، إلى غياب الحرية والديمقراطية فى ألمانيا فى فترة ما قبل الحرب وأثنائها. وما أن اشتد عوده حتى تخصص فى ميدان الإعلان. قضى عامين بهامبورج عمل فيهما مساعدا للإخراج بالتليفزيون، ثم رحل بعد ذلك إلى مدينة بازل بسويسرا فى عام ١٩٧١ حيث عمل مساعدا للإخراج بمسارحها واستقر فيها حتى الآن ممارسا عمله كمؤلف مسرحى تدور أكثر أعماله حول موضوع الحرية والديمقراطية وأهميتها القصوى بالنسبة لحقوق الانسان.

أهم أعماله:

فى عام ١٩٦٥ كتب تمثيلية إذاعية بعنوان «**الجدار**».

وفى عام ١٩٦٧ كتب تمثيلية إذاعية بعنوان «**عصر أحد الأيام**».

وفى عام ١٩٧٠ قدم تمثيلية تليفزيونية بعنوان «**الجيران**»، وقدم أولى مسرحياته بعنوان «**مارتن لوثر وتوماس مونتسر**» أو «**إدخال مسك الدفاتر**».

وقدعرضت هذه المسرحية فى مدينة كولونيا بألمانيا الغربية ومدينة بازل بسويسرا، وفيها حاول المؤلف أن يحلل حياة الراهب مارتن لوثر المصلح الدينى الألمانى والمؤسس للمذهب البروتستانتى. وقد أزال ديتر فورته صفات القدسية عن مارتن لوثر وأظهره بصورته الحقيقية كإنسان عادى يصيب ويخطىء ولا يختلف عن سائر البشر فى شىء.

وفى هذه المسرحية يبين المؤلف أن السياسة واللاهوت شيئان مستقلان. وهذا الرأى غير المسبوق بالنسبة للإصلاح الدينى الذى حدث فى القرن السادس عشر فى ألمانيا قد أدى، منذ العرض الأول للمسرحية فى عام ١٩٧٠، إلى إعادة اكتشاف الشخصية المنسية لتوماس مونتسر باعتباره مسيحيا لا يقبل المهادنة فى دفاعه عن الفلاحين المقهورين، والذى دعا إلى بعث بعض التقاليد الإصلاحية التى كانت قد طويت منذ وقت طويل.

وهذه المسرحية تتكون من مشاهد قصيرة مثل اللقطات السريعة التى تلقى الضوء على موضوعه الواسع النطاق. وقد استخدم المؤلف أسلوب المسرح الوثائقى، وقدم التاريخ الحقيقى لمارتن لوثر فى الفترة ما بين ١٥١٤، ١٥٢٥ بدون أى إسقاطات على الحاضر وبدون أى تدخل من المؤلف أو تفسير بالنسبة للأحداث والشخصيات. وقد علل ذلك بقوله: «إنى أهدف أولا وأخيرًا إلى بحث موقف تاريخى محدد، ولذلك لم أجد ما يدعو إلى ربط الماضى بالحاضر بصورة مباشرة». وقد واجهت هذه المسرحية كثيرا من النقد لأن المؤلف لم ينجح فى ربط الماضى والحاضر بالمستقبل.

وفى عام ١٩٧٢عرضت لديتر فورته مسرحية «**الشياطين البيض**» على مسرح بازل بسويسرا. وفى نفس العام أيضا عرضت له مسرحية «**سينودوكسوس**» فى المهرجان المسرحى بسالزبورج بالنمسا. وفى عام ١٩٧٨

قدم ديتر فورته مسرحية «**جان هنرى دونانت**» مؤسس الهيئة الدولية للصليب الأحمر.

وفى عام ١٩٧٩ قدم ديتر فورته مسرحية «**مقتل كاسبار هاوزر**» التى سنتناولها بشىء من التفصيل. وفى عام ١٩٨٤ قدم مسرحية «**تيه الأحلام**» أو «**كيف يفصل الإنسان الرأس عن الجسد**».

وفى عام ١٩٩١ عرضت له مسرحية «**الفنان فى لحظة سقوطه**».وفى نفس العام عرضت له مسرحية «**الحياة الدائمة**».

مسرحية «مقتل كاسبار هاوزر»

فى هذه المسرحية يعالج ديتر فورته شخصية تاريخية ظلت حتى يومنا هذا لغزا لم يعرف له حل. ولكى نستطيع أن نفهم هذه المسرحية لابد من الإشارة إلى الخلفية التاريخية لها.

الخلفية التاريخية للمسرحية

فى أحد أيام عام ١٨٢٨ ظهر بمدينة نوريمبرج بألمانيا غلام فى سن البلوغ لم يعرف له أحد نسبا أو أصلا، قال إن اسمه كاسبار هاوزر. وحتى يومنا هذا لم يستطع أحد أن يلقى الضوء على حياة ذلك الغلام قبل اليوم الذى ظهر فيه فى نوريمبرج.

كان ذلك الغلام يحمل خطابا تصعب قراءته. وقد جاء فى هذا الخطاب أن الغلام قد أجبر منذ عام ١٨١٢ على أن يعيش فى عزلة تامة عن الناس فى حين أنه كان يريد أن يلتحق بالجيش مثلما فعل والده. أما الغلام فقد قال إنه كان محبوسا فى زنزانة فى أحد الحصون. وقد أثارت قصة هذا الغلام اهتماما شديدا بين المدرسين ورجال الصحافة. كان الغلام منعزلا عن العالم فلم يكن يعرف الكلام وكان يهاب الناس. وبعد مرور فترة قصيرة تعلم الغلام الكلام واعتاد على الاختلاط بالناس، وعرف التقاليد الثقافية فى ذلك العصر، وأصبح الشخصية المحورية فى الصالونات الثقافية.

إلا أن حالة الغلام الوجدانية لم تكن لتستطيع احتمال الضغوط العصبية التى تعرض لها بسبب اهتمام الجماهير به. ولذلك فقد تولى أنسلم فويرباخ رئيس محكمة الاستئناف والرائد الليبرالى لحقوق الإنسان، باعتباره وصيا على الغلام، تولى تعيينه كناسخ لوثائق الحكومة فى مدينة أنسباخ.

وفى ١٤ ديسمبر ١٨٣٣ تلقى كاسبار هاوزر طعنة قاتلة أوردته حتفه بعد ثلاثة أيام. وقد تسبب موته بهذه الطريقة القاسية المفاجئة إلى إحداث ضجة كبيرة بين الرأى العام، وخاصة بعد أن أعلن رئيس المحكمة فوير باخ أن كاسبار هاوزر كان على الأرجح ابن الدوق كارل لود فيج، وأنه ولد فى عام ١٨١٢، وأنه حبس فى زنزانة فى أحد الحصون التابعة لأسرة هوخبرج المنافسة للدوق. وقد اعتبر فوير باخ قضية كاسبار هاوزر أنها نموذج للجريمة ضد النفس الإنسانية نتيجة للمنافسة بين العائلات، وبذلك أعطى لقضية كاسبار هاوزر طابعا ثوريا من الناحية الاجتماعية ضد المؤسسات المكروهة فى المقاطعات الألمانية الصغيرة.

هذه هى الخلفية التاريخية للمسرحية التى استند المؤلف فى كتابتها إلى رأى فويرباخ فى قضية كاسبار هاوزر.

النص المسرحى(١)

بالرغم من أن المسرحية تحمل اسم كاسبار هاوزر إلا أنه لا يظهر فيها. وقد صوره ديتر فورته على أنه عامل مساعد فى أحداث الحقبة التى عاشها، ومؤثرا على الفترة الزمنية التى سبقت ثورة مارس ١٨٤٨.

تدور أحداث المسرحية فى عام ١٨٣٣ بمدينة أنسباخ بألمانيا، وتبدأ بجنازة كاسبار هاوزر التى يشترك فيها محافظ المدينة وزوجته، ورئيس المدينة وزوجته، ومفتش المباحث، والطبيب، والقس، والناشر، وعضو المحكمة، وناظر المدرسة الثانوية وزوجته، وأحد المدرسين بالمدرسة، بالإضافة إلى فويرباخ رئيس المحكمة والوصى على الغلام الذى أطلقوا عليه لقب «طفل أوروبا».

---

(١) ترجم هذه المسرحية إلى اللغة العربية دكتور عبد السلام اسماعيل وقد استعنت بها فى نقل فقرات الحوار.

بعد انتهاء مراسيم الجنازة يقصد الجميع إلى إحدى الحانات لاحتساء الشراب فى أحد الأركان الهادئة المريحة. ولكى يتجنب صاحب الحانة رفع باقات الزهور المتخلفة من حفل الزفاف الذى أقيم قبل ساعات فى هذه الحانة، فقد علق قماشا أسود ليغطيها.

يبدى نادل الحانة أسفه لأنه لم يقابل كاسبار هاوزر أبدا فربما استطاع أن يعلمه طريقة التفكير المستقل بأن يختبر كل شىء بنفسه. يقول النادل:«إن الناس لا يلاحظون ذلك. أقصد أن الإنسان يتلقن من الآخرين كل شىء وبذلك يأخذ الدنيا على علاتها. ولكن ما هى الدنيا فى حقيقة الأمر؟ لا أحد يدرى».

يتضح بعد ذلك أن آراء المجتمعين فى الحانة بخصوص كاسبار هاوزر مختلفة ومتباينة. فبعد أن أفاق الجميع من الصدمة وخاصة ناظر المدرسة وزوجة محافظ المدينة بدأوا يوجهون انتقاداتهم، فقال بعضهم إن سلوك كاسبار هاوزر لم يكن حسنا وإنه كان يكذب.

يدخل إلى الحانة حارس الحصن الذى عهد إليه بحراسة كاسبار هاوزر فى نوديمبرج فيستقبله الجميع بالترحاب ويدعونه إلى الجلوس معهم. ويشترك حارس الحصن فى الحديث معهم فيحاول أن يلتمس العذر لكاسبار هاوزر بقوله إنه امتص النقائص العادية الموجودة فى العالم وبذلك فقد براءته الأولى.

وبعد أن استغرق المجتمعون فى الشراب بدأ حديثهم يتحول من اللغز السيكولوجى لحالة كاسبار هاوزر إلى لغز مقتله. يقول فويرباخ إن كل إنسان يجب أن يحتفظ بمعلوماته لنفسه، فقد رصد البوليس جائزة ضخمة لمن يدلى بمعلومات تؤدى إلى معرفة القاتل بينما هو يعلم تماما أن هذه الجائزة لن تكون من نصيب أحد.

ويتطرق الحديث إلى الرقابة والمخبرين والأحوال السياسية المضطربة فى المقاطعات الألمانية عموما، والغربة التى يشعر بها الإنسان وسط الجو الخانق

للدولة. ويضيف ناظر المدرسة قائلا إنه يوجد طفل آخر مفقود على غرار كاسبار هاوزر هو الشاعر هاينريش هاينه المنفى فى فرنسا.

إلا أنه يوجد ثمة شخص آخر يفكر تفكيرا مختلفا فى مصير كاسبار هاوزر. ففى الجزء الأخير من المسرحية يتحدث فويرباخ عن ابنه الذى يسجن فى زنزانة مظلمة كل ليلة. لقد اعتقل وهم يتابعونه بالاستجواب بعد الاستجواب والتحقيق بعد التحقيق بالرغم من ثبوت عدم شرعية اعتقاله. ويقول فويرباخ وقلبه يتمزق من الحزن والأسى:

فويرباخ : إن التعاسة التى تجلبها علينا الطبيعة محدودة، لكن الشقاء الذى يدبره الإنسان للإنسان لا نهاية له. لقد أعلنت المحكمة الملكية بالاجماع أنه لا يوجد ضد المعتقلين تهمة جناية أو جنحة، وليس ثمة داع يبرر اعتقالهم، فاعتقدت ببراءة ابنى. لكن المحكمة لم تأمر بالافراج عنهم من السجن، بل إن الحراسة قد شددت عليهم إلى حد أنه غير مسموح لابنى الآن بكتابة أية رسائل أو استلامها. وقد تعودت السلطات أن تترك السجين وحيدا بدون مساعدة من أى نوع سواء أكانت طبية أو اجتماعية. ذات مساء طلب أن يغسل قدميه. بعد ربع ساعة وجده الحارس ممددا على الأرض غارقا فى دمائه لأنه كان قد قطع شرايينه. بعد ذلك نقلوه إلى المستشفى فمزق رباطه وألقى بنفسه من النافذة. كان يمكن أن يموت لو تصادف وقوعه على الأرض، وليس فوق تل من الجليد. بعد ذلك حملوه فاقد الوعى إلى سريره، وعندما أفاق كان كالمخبول. لم أتعرف عليه فقد كانت بشرته صفراء وتعبيرات وجهه خالية من الحياة، ونظراته كنظرات المجنون. حاول بصعوبة أن يمشى قليلا بمساعدة العكازين، ولكنه كان يشعر بالخجل الشديد من الغرباء، بل إنه كان يرتجف عندما كان يقابل أحدا من الغرباء. وبعد معاملتهم له معاملة المجرمين والقتلة لمدة أربعة عشر شهرا دون توجيه أية تهمة إليه، وبعد ترحيله من سجن إلى آخر مع آخرين واستجوابه كل يوم، وبعد أن أصابوه وغيره بالعجز العقلى

والجسدى أطلقوا سراحهم بدون محاكمة تثبت ما إذا كانوا مذنبين أم غير مذنبين، وحصلوا على حريتهم. وقد حصل بعضهم على حريته عن طريق الموت. وليس لهذا مثيل فى السجلات الرسمية للمعاملة غير الإنسانية. والعالم فى نهاية الأمر مثل واجهة محل جميلة ومزركشة.

إن هذا الحكم ينطق به فويرباخ رئيس المحكمة فى قضية كاسبار هاوزر بعد أن أشار إلى مصير ابنه بقوله إنه يمثل حالة من الإرهاب والبطش المناقضة للتقدم الإنسانى كما حدث فى حالة كاسبار هاوزر. ويضيف رئيس المحكمة قائلا إن هذه الأيام مليئة بالألغاز، ففى هذا العصر من المستطاع أن يخلقوا من الرجل المتعلم أبله، ومن الأبله رجلا متعلما. ولكن فى كلتا الحالتين يجب أن نلوم المؤسسات التى تهيمن على كل شىء فى البلاد.

ويقبل صاحب الحانة قائلا: «سيدى الرئيس... حان وقت الإغلاق. تعليمات الشرطة». ويؤمن رئيس المحكمة على كلام صاحب المطعم بقوله: «نعم. حان وقت إغلاق الحانة. تعليمات الشرطة». ثم ينهض فويرباخ رئيس المحكمة ويرتدى معطفه. ويخرج الجميع إلى الشارع ومعهم المصابيح الغازية. الظلام كثيف والجمهور يشاهد الشخصيات فقط فى ضوء المصابيح. يسمع ضحك يدل على الرضا. يقول القس: «إن التعود على الأمور هو أهم شىء. كما تتعود على الدنيا تتعود على ما فيها من أحوال، ولا ضرر فى ذلك». ثم ينصرف القس ويدور بين الباقين حوار هام نلخصه فيما يلى:

رئيس المدينة : لقد مات كاسبار هاوزر الآن، وربما هذا خير. فكر مثلا فى موقف الأسرة المالكة فى بادن بادن.

عضو المحكمة : أنا أفكر فقط فى كاسبار هاوزر.

مفتش المباحث : المؤسسات يا عزيزى - المؤسسات هى المهمة لأنها تبقى، أما الإنسان فيموت.

المدرس : أو يقتل.

مفتش المباحث : إذا لزم الأمر. والإنسان يموت على كل حال، أما المؤسسات فهى باقية.

الناشــــر : وإذا ماتت المؤسسات فإنها تمارس القتل.

مفتش المباحث : المؤسسات لا تقوم بالقتل. إنها تترك هذه المهمة للآخرين. تترك الإنسان يقتل الإنسان. لذلك فالمؤسسات نظيفة الأيدى. الإنسان ليس مهما، المؤسسات هى المهمة.

الطبــــيب : توجد وسيلة ناجعة لإبعاد الطلبة عن الشغب. يمكن إعطاؤهم وظائف صغيرة تتطلب جهدا كبيرا لكنها لا تنتج شيئًا كثيرًا، ويُشَجَّعون على الزواج. والرجل المتزوج وعنده أطفال لا يوجد لديه الوقت الكافى للتفكير فى الأحوال العامة. هذه وصفة مُجربة. وكذلك الأساتذة. يمكن شغلهم أيضًا. (ينصرف).

المـــــدرس : لقد منحتنى السلطات إجازة مفتوحة لأسباب صحية. لقد وجدوا أفكارى متحررة أكثر من اللازم، وقد أخبرونى فى وزارة التربية أنهم يرحبون بسفر الكفاءات الشابة إلى الخارج، وعند سماعى ذلك قررت البقاء بالداخل. ولكنهم كانوا صادقين معى فأخبرونى أننى سأكون تحت المراقبة. حدث ذلك رغم أننى كنت أعتقد أن أخطر امتياز يتمتع به المدرس هو أن يسمح له وحده بالحديث أمام الطلبة، وهذا يجعله يشعر بالالتزام بألا يقول شيئًا.

محافظ المدينة : مع الأسف لا يفكر الجميع بهذه الطريقة الحكيمة. وقد حدث أن لاحظت أن نسخ الصحف التى ترسل للأسرة المالكة هى فقط التى تلتزم بالرقابة، أما النسخ التى تباع للمشتركين فلا تلتزم بذلك. الجمهور يستسيغ قراءة الأخبار فى مثل تلك الصحف.

الناشــــر : فى الماضى كانت الأمور أسهل. كان يكفى أن تقول اثنين زائد اثنين يساوى أربعة، أما الآن فالناس رومانسيون، فبدلا من ذلك يقولون اثنين زائد اثنين يساوى خمسة ناقص واحد. ورغم أن النتيجة واحدة، إلا أن الإنسان فى المثال الثانى يحصل على مادة للتفكير.

عضو المحكمة: حدث مرة أن جاء زائر إلى إحدى المدن الألمانية وكتب فى سجل الأجانب لأحد الفنادق عن سبب زيارته للمدينة ما يلى: «جئت لغرض المتعة».فى اليوم التالى استدعته الشرطة وقالوا له: اسمع، هذا يدعو للريبة، فلم يحدث أن جاء أحد الناس إلينا بغرض المتعة. (ضحك).

ناظر المدرسة: ذات مرة رأى صبى وردة صغيرة - ياحضرة رئيس المدينة، أنا مهتم بأسهم السكة الحديدية. هل يمكن لسيادتكم أن تحجز لى عشرة أسهم؟.

رئيس المدينة: بكل سرور، وسوف ترى أن السكة الحديدية لها مستقبل عظيم.

(ينصرف رئيس المدينة وزوجته وناظر المدرسة وزوجته. يقف عضو المحكمة مع المدرس والناشر. يظهر رئيس المحكمة مع صاحب الحانة).

الناشر: نعم، هذا الزمن.. زمننا العجيب.

المدرس: فى ظل الظروف الحالية أصبحت المواهب لا قيمة لها، بل ينبغى على الموهوب أن يقبل فى مذلة الكلب كل عمل تافه يعهد به إليه.

رئيس المحكمة: لقد فقدت الأمل فى تسخين الأمور منذ فترة طويلة نظرا للأوضاع التى نشاهدها حولنا.

عضو المحكمة: الناس الآن تعيش ليومها فقط ولا تفكر فى الغد.

المدرس: بالنسبة للأدب والعلم فالأمر فى غاية السوء.

الناشر: الناس أصيبوا بالتوتر والإنسان الآن يقرأ فقط ما لابد له أن يقرأه، أو على الأكثر لكى ينسى همومه ولو لحظة واحدة. والفضائل التى يحتاجها إنسان عصرنا الحالى لكى ينجو بنفسه هى الشجاعة والصبر.

(يرفع الناشر مصباحه فى وجه مفتش المباحث).

الناشر: هل ستقبض علىّ الآن أم لا؟

مفتش المباحث: أنت تنتظر ذلك لكى تكتب بالخط العريض فى صحيفتك: شرطى يعتقل ناشرا.

الناشر: العكس يمكن أن يكون خبرا صحفيا مثيرا، لكنه لن يحدث مطلقا مع الأسف.

مفتش المباحث: ربما أفكر فى الأمر.

رئيس المحكمة: أريد أن أذهب إلى منزلى فورا لأننى أشعر بتوعك.

الناشـــر: سأرافقك (لمفتش المباحث) إذا أردت القبض علىّ فافعل ذلك غدا لأننى سأذهب إلى زيورخ.

مفتش المباحث: مع الاشتراكيين.

الناشـــر: سبب وجيه.

ويسدل الستار بعد أن يكون المؤلف قد ألقى صيحته ضد المادية، وضد المؤسسات، وضد المصالح والتكتلات، وضد السلطة الغاشمة التى لا يهمها فى سبيل تحقيق أهدافها أن تدوس على الإنسان وحريته وحقوقه.

إن ديتر فورته صوت ليبرالى حر يحاول بقلمه أن يحتج على كل ما هو باطل وشرير وزائف، ويدافع عن قيم الحق والخير والحرية التى هى بمثابة الأكسجين الذى يتنفسه الإنسان لكى يظل على قيد الحياة.

أهم الاعمال المسرحية لديتر فورته

(١) مارتن لوثر وتوماس مونتسر، أو إدخال مسك الدفاتر.	عرضت فى عام ١٩٧٠
(٢) الشياطين البيضاء.	عرضت فى عام ١٩٧٢
(٣) سينود وكسوس.	عرضت فى عام ١٩٧٢
(٤) جان هنري دونانت أو إدخال الحضارة.	عرضت فى عام ١٩٧٨
(٥) موت كاسبار هاوزر.	عرضت فى عام ١٩٧٩
(٦) تيه الأحلام أو كيف يفصل الإنسان الرأس عن الجسد.	عرضت فى عام ١٩٨٣
(٧) الفنان في لحظة سقوطه.	عرضت فى عام ١٩٩١
(٨) الحياة الدائمة.	عرضت فى عام ١٩٩١

أهم الجوائز التى حصل عليها ديتر فورته

(١) جائزة جرهارد - جرينهولتس للآداب.	فى عام ١٩٦٨
(٢) منحة سياحية من وزارة الخارجية.	فى عام ١٩٦٩
(٣) منحة عمل من مقاطعة نورد راين فستفاليا.	فى عام١٩٧١
(٤) منحة من مقاطعة بادن فور تمبرج.	فى عام ١٩٧٨
(٥) منحة من مدينة دوسلدورف.	فى عام ١٩٨٧
(٦) جائزة الآداب من مدينة بازل.	فى عام ١٩٩٢

الفصل التاسع

بوتو شتراوس *Botho Strauss*

(١٩٤٤-)

المصور الفوتوغرافى لجمهورية ألمانيا الاتحادية

بوتو شتراوس واحد من أبرز الكتاب المسرحيين فى ألمانيا فى الوقت الحاضر. ولد فى الثانى من شهر ديسمبر عام ١٩٤٤ بمدينة ناومبورج على نهر ساليه، ودرس الأدب الألمانى وتاريخ المسرح وعلم الاجتماع. اشتغل بالتمثيل بعض الوقت. عمل صحفيا وناقدا بمجلة «المسرح اليوم» من عام ١٩٦٧ حتى عام ١٩٧٠. ومن عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٧٥ مارس وظيفة المعد للنصوص المسرحية (دراما تورج) لإحدى الفرق المسرحية الكبيرة ببرلين الغربية، ثم أصبح عضوا فى مركز نادى القلم بجمهورية ألمانيا الاتحادية.

وهو يقيم فى مسكن قديم فى برلين يبدو وكأنه مأخوذ من إحدى مسرحياته: نوافذ عالية ويكاد يخلو من الأثاث وأرضية خشبية ملساء وبدون ستائر. وهو إنسان خجول يتحاشى الظهور أمام الناس، فمجرد التفكير بأن عليه التحدث فى نقاش تليفزيونى، أو المشاركة فى قراءات شعرية يضعه فى حالة من الذعر. وهو كثير الشك ولذلك لا يحب الاحتكاك بالناس.

يقول بوتوشتراوس: «عندما أسمع اسمى ترتعد فرائصى وأشعر بأننى سأتلقى على الفور ضربة على عنقى». وعندما يتخلف عن حضور مناسبة لمنحه إحدى الجوائز درج الناس على القول: «ما العمل؟ إنه خجول».

ويقول المخرج لوك بوندى عن صديقه بوتوشتراوس: «إن خياله خيال شخص خجول، أما مسرحه فعكس ذلك تماما». إنه يهيج ويثير الاضطراب فى عالم المسرح ويخلق مشاهد عبثية وشخصيات غير معقولة ولكنها مأخوذة من الحياة اليومية، فهو يصف إناسا يمشون فى الشارع ويتزاوجون لفترة مؤقتة ويتحدثون فى كل اتجاه ثم ينصرف كل واحد إلى سبيله بعد ذلك. وبذكاء وفطنة وقوة ملاحظة يصور الأزمات فى العلاقات بين الناس، والمشاجرات بين الأزواج، والخوف على لقمة العيش، والطقوس الجنسية الفارغة، وموضات الأزياء، والحماس المؤقت، والحساسيات. وهو عادة يخلط المواقف الاجتماعية التى تتصل بجميع نواحى الحياة، ويتناول شخصيات متعددة متباينة لا تربطها أى صلة، مثل رئيس مجلس إدارة ومحقق صحفى ومحلل نفسى وأخصائى اجتماعى وإنسان نباتى وممثل ومرشد سياحى إلخ....

وكما يحدث فى الحياة الواقعية لا تستمع الشخصيات إلى بعضها البعض بل يقاطعون بعضهم البعض، ويلقون منولوجات تثير أعصاب الآخرين، ومناقشاتهم اليومية تدور حول أشياء تافهة.

كتب بوتو شتراوس الكثير من القصائد الشعرية والكثير جدا من المقالات النقدية فى مجلة «المسرح اليوم» والمجلات الأخرى، وعددا كبيرا من الروايات. أما إبداعاته المسرحية فقد بدأت فى عام ١٩٧١ ببعض الإعدادات المسرحية لأعمال هنريك إبسن، وهاينريش فون كلايست، ومكسيم جوركى ثم اتجه نحو كتابة المسرحيات أيضًا فى عام ١٩٧١، وكانت أولى مسرحياته بعنوان «**المكتئبون**» التى عرضت فى عام ١٩٧٢، ثم توالت بعد ذلك مسرحياته التى بلغت حتى الآن حوالى ثلاث عشرة مسرحية.

ويميل بوتو شتراوس إلى أن يختار لمسرحياته عناوين غريبة شاذة كثيرا ما تحدث صدمة لدى القارىء أو المتفرج. ويتميز مسرحه بالصراحة التامة فى مواجهة المشكلات اليومية وإزالة الأقنعة البشرية بحيث تبدو الحقيقة المرة القاسية عارية حتى من ورقة التوت.

ويلاحظ أن أعمال بوتو شتراوس المسرحية خلال السبعينيات تشكل النقيض للمسرح السياسى الوثائقى الذى كان سائدا فى ذلك الوقت، ولذلك فهى تمثل بهذا الاتجاه مسرح الذاتية والحساسية الفردية. وكثيرا ما يقال عنه إنه المصور الفوتوغرافى لألمانيا الاتحادية.

الإعدادات المسرحية لبوتو شتراوس

١٩٧١ : إعداد جديد لمسرحية «بيرجنت» للكاتب النروجى هنريك إبسن.

١٩٧٢ : إعداد جديد لمسرحية «البرنس فريدريش فون هومبورج» للكاتب الألمانى هاينريش فون كلايست بعنوان «حلم كلايست عن البرنس هومبورج»، وذلك بالاشتراك مع المخرج بيتر شتاين.

١٩٧٤ : إعداد مسرحى لرواية «ضيوف فى الصيف» للكاتب الروسى مكسيم جوركى. وقد أنتجت هذه المسرحية للسينما فى عام ١٩٧٥.

أهم الاعمال المسرحية لبوتو شتراوس

(١) المكتئبون.	عرضت فى عام ١٩٧٢
(٢) وجوه معروفة، مشاعر مختلطة.	عرضت فى عام ١٩٧٤
(٣) ثلاثية اللقاء.	عرضت فى عام ١٩٧٧
	انتجت فى السينما فى عام ١٩٧٩
(٤) كبير وصغير.	عرضت فى عام ١٩٧٨
	انتجت فى السينما فى عام ١٩٨٠
(٥) كالديوى، مهزلة.	عرضت فى عام ١٩٨١
	انتجت فى السينما فى عام ١٩٨٣
(٦) الحديقة العامة (إعداد عصرى لمسرحية «حلم منتصف ليلة صيف»)	عرضت فى عام ١٩٨٣
(٧) القائدة الاجنبية.	عرضت فى عام ١٩٨٦
(٨) زائرون.	عرضت فى عام ١٩٨٨
(٩) سبعة أبواب، تفاهات.	عرضت فى عام ١٩٨٨
(١٠) الزمن والغرفة.	عرضت فى عام ١٩٨٩
(١١) الكورس الختامى.	عرضت فى عام ١٩٩١
(١٢) ملابس أنجيلا.	عرضت فى عام ١٩٩١
(١٣) الميزان المتساوى.	عرضت فى عام ١٩٩٣

أهم الجوائز التى حصل عليها بوتو شتراوس

(١) جائزة مؤلفي الدراما لمدينة هانوفر عن مسرحية «وجوه معروفة، مشاعر مختلطة». في عام ١٩٧٤

(٢) منحة إلى فيلا ماسيمو في روما. في عام ١٩٧٦

(٣) جائزة شيلر التشجيعية. في عام ١٩٧٧

(٤) جائزة الاسطوانات الألمانية فى الآداب. في عام ١٩٨٠

(٥) جائزة الآداب من الأكاديمية البافارية للفنون الجميلة. في عام ١٩٨١

(٦) جائزة مولهايم لمؤلفى الدراما عن مسرحية «كالديوي، مهزلة». في عام ١٩٨٢

(٧) جائزة جان باول. في عام ١٩٨٧

(٨) جائزة جورج بوشنر (وهى أكبر جائزة أدبية ألمانية). في عام ١٩٨٩

(٩) جائزة برلين المسرحية وقدرها ثلاثون ألف مارك منحت له أثناء المهرجان المسرحى ببرلين فى ٢ مايو ١٩٩٣. وقد ذكرت لجنة الجائزة أن بوتو شتراوس يعرض فى أعماله المسرحية طرق الحياة والعوالم الوجدانية فى مجتمع ألمانيا الغربية بحساسية شاعرية وإحساس حاد بالضياع، ويستخرج التراجيديا بطريقة بارعةحتى من أعماق الكوميديا فى هذه الأعمال.

تحليل لبعض مسرحيات بوتو شتراوس

مسرحية «ثلاثية اللقاء»

هذه المسرحية مكونة من ثلاثة أجزاء، وقد عرضت للمرة الأولى فى «المسرح الألمانى» بمدينة هامبورج فى ١٨ مايو ١٩٧٧ من إخراج ديتر جيزنج، واختارتها لجنة من النقاد لتعرض فى مهرجان برلين المسرحى فى عام ١٩٧٨. وقد كان من حسن حظى أننى شاهدت هذه المسرحية بدعوة من اللجنة المشرفة على هذا المهرجان.

ولكى نستطيع أن نتابع هذه المسرحية سأعرض قائمة بشخصياتها لأن لكل شخصية منها قصة مختلفة عن الآخرين.

الشخصيات

سوازنه : ٤٢ سنة.

موريتس : ٣٧ سنة. رئيس اتحاد الفنانين.

فرانتس : ٦٨ سنة. ممثل.

أنز فالد : ٣٠ سنة. ابنه، ممثل أيضاً.

إلفريده : ٣٥ سنة. زوجة ليبرت المطلقة.

كلويشين : ١١ سنة. ابنها.

لـوتــار : ٤٠ سنة. طبيب نفسى.

روت : ٣١ سنة. زوجته.

مـارليـز : ٢٩ سنة. مصورة.

فيليكس : ٣٥ سنة. صديقها.

مدير المبيعات

يـوهـانـا : ٢٩ سنة.

ريخـارد : ٣٥ سنة، صاحب مطبعة.

مــارتن : ٦٤ سنة، صيدلى.

فيفيانه : ٦١ سنة، زوجته.

بيــتــر : ٢٦ سنة، كاتب ـ شاعر.

خــــادم :

كيـبـرت :

تبدأ أحداث ثلاثية اللقاء فى ليلة افتتاح معرض للتصوير. أما المكان فهو جديد تماما. لا توجد حشبة مسرح، ولا ستار، ولا أنوار. فقد بنى مصمم الديكور غرفة لها بابان وثلاثة مداخل جانبية وتضاء بواسطة نجفة تتدلى من السقف. ولا يفصل مكان العرض المسرحى عن المتفرجين سوى بساط أحمر يمشى عليه الممثلون الذين يدخلون الغرفة. أما الغرفة فتوجد بها مقاعد موضوعة فوق بعضها البعض، حتى إذا صفت هذه المقاعد بجوار بعضها البعض فى الجزء الثانى من المسرحية تكونت منها منضدة طويلة تصلح لأن يجلس حولها الحاضرون. وفى ركن الغرفة توجد ثلاجة وأدوات لصنع القهوة. وعلى جدار الغرفة توجد لوحة وبجوارها إعلان عن المعرض. هذه الغرفة هى غرفة مكتب موريتس رئيس اتحاد الفنانين وفيها يجلس ضيوفه أيضًا معه، وهم خمسة عشر شخصا. إلا أن ذلك ليس كل شىء... فالمتفرجون هم متفرجون أيضًا على المعرض.

إن المقاعد التى يجلس عليها النظارة لمدة ثلاث ساعات ونصف لا تشبه مقاعد المسرح العادية ولكنها مقاعد قاعة للمحاضرات. لقد قصد مصمم الديكور أن تكون قاعة لمحاضرات فى علم النفس يعرض فيها الممثلون نماذج من النفوس البشرية المصابة بالهستيريا أو الاكتئاب النفسى أو اضطرابات النوم أو فقدان الذاكرة.

تدور الأحداث فى غرفة مضيئة ذات جدران زجاجية. وفى هذه الغرفة التى هى القاعة الأساسية فى أحد بيوت الفن يجتمع فى أحد أيام الصيف أعضاء اتحاد الفنانين وأصدقاؤهم للنظر فى معرض التصوير الذى سيقيمه الاتحاد. إن المكان هو مكان للهروب. لقد ترك الموجودون فى هذا المكان أعمالهم اليومية وجاء كل واحد منهم لهدف معين. البعض جاء للبحث عن الحقيقة والبعض الآخر جاء للبحث عن الواقعية فى لوحات المعرض. ولكن المكان هو أيضًا مكان للقاء. إن الموجودين يلتقون مع أنفسهم، كما لو كانوا يحملون مشاعرهم فى هذا المعرض لكى يعايشوا فيه تصورات وتخيلات غريبة تشبه اللوحات. وكما يعجب متأمل اللوحات بأى واحدة منها فإن الأشخاص معجبون بأنفسهم أيضًا. إنهم يلتقون بأنفسهم هنا مرة أخرى.

وفجأة وبدون سابق إنذار وبينما المتفرجون جالسون فى أماكنهم يدخل موريتس إلى الغرفة ويبدأ المسرحية بقوله:

«نحن هنا جمعية صغيرة، وأنتم معنا لنرى سويا الأحداث التى تجرى الآن فى ليلة افتتاح معرض التصوير».

إن موريتس يبحث عن سوزانه عاشقة الفن التى لا يفوتها أى معرض للفن ثم يغمغم بضع كلمات: «إن أمنيتها أن تلعب دور الضائعة».

تدخل سوزانه وهى تدور حول نفسها. يحملق مورتيس وسوزانه كل منهما فى الآخر ويقتربان من بعضهما بعضا ولكنهما يقفان وظهر كل منهما فى ظهر الآخر!

لقد تزوجت سوزانه بعد انتهاء دراستها من أحد النبلاء السويديين الذى كان فى نفس الوقت يعمل مهندسا، ولكنه مل عشرتها بمرور الوقت. وبعد انفصالها عنه

مـارست بعض الأعمـال فى المعـارض والمؤتمرات الفنيـة،وإلى جـانب ذلك كـانت لهـا علاقات مع بعض الشخصيات البارزة فى المجتمع. ثم حدث أن تعرفت بعد ذلك بمورتيس رئيس اتحاد الفنانين ووقعت فى حبه، إلا أنه كـان حبا من طرف واحـد فقط.

إن سوزانه التى نلتقى بها فى الجزء الأول من المسرحية سيدة تكافح من أجل الاتصال بالآخرين والتفاهم معهم. إلا أن المخرج طلب من الممثلة التى قامت بهذا الدور ألا تأخذ هذا الكفاح مـأخذ الجد. ولذلك بدت سوزانه شخصية ضعيفة مهزوزة هستيرية المزاج.

وفى الجزء الأخير من المسرحية نجدها وقد فقدت حيويتها وأصبحت ساكنة صامته. لقد شاهدت موقفا غراميا بين موريتس وروت زوجة أحد الأطباء النفسيين فصدمت صدمة شديدة وأخذ وعيها بنفسها يتفتح شيئًا فشيئًا. إنها تنادى زوجة الطبيب النفسى وتندفع بسرعة من خلال الغرفة لتركع على قدميها متضرعة إلى زوجة الطبيب وهى مستسلمة كئيبة ذليلة، ثم تقف أمام النظارة وتخاطبهم قائلة: «انظروا إلىّ». وللمرة الأولى يشعر المتفرج بوجود صلة بينها وبينه،وكذلك بينها وبين موريتس بعد أن ظلت طوال المسرحية فاقدة الصلة مع الجميع.

إن بوتو شتراوس يقسم اللقاءات بين الشخصيات إلى أجزاء صغيرة كثيرة تنتهى مثلما تنتهى لقطات الكاميرا. إنها لحظات تدرك فيها الشخصيات حقيقة وجودها وحياتها كأنها فضيحة عبثية لا معقولة. إنها لحظات لا تستطيع فيها الشخصيات احتمال وجودها بسبب آلامها وسوء حظها وآمالها المحبطة. وبعض منهم يفقدون السيطرة على أنفسهم مثل صاحب المطبعة الذى يدرك فجأة أنه لم يعد يطيق ضوضاء الآلات، وروت زوجة الطبيب لوتار التى تحطم زواجها بسبب علاقتها الفاشلة بموريتس رئيس اتحاد الفنانين.

إن الإحباط والفشل يصيب جميع شخصيات المسرحية تقريبا، فنجد مارليز المصورة الشابة التى لم تستطع أن تستمر فى عملها بعد أن أدركت فشلها، كما أن

الممثل أنزفالد ابن الممثل فرانتس يدرك أخيرا أن مستقبله ميت مثل مستقبل أبيه. أما يوهانا فتقرأ خطابا طويلا يثير اضطرابها ويجعلها تدور حول نفسها. إنها مستعدة أن ترد على هذا الخطاب الآن وفى الحال، ولكن كاتب الخطاب بعيد جدا فلا يستطيع أن يسمع ما تريد أن تقوله له، وتكون النتيجة أنها تنطوى على نفسها.

أما فيفيانه زوجة الصيدلى مارتن فهى مريضة بالسرطان ويخبرها الطبيب بأنها ستموت قريبا، ولكننا لا نرى قلقها واضطرابها لأن كل همها أصبح ينحصر فى الحصول على الشىء الذى لم تعايشه حتى الآن، وذلك من خلال قراءة قصص الحب!

ثم نجد أيضًا بيتر الشاعر البالغ من العمر ٢٦ عاما، وهو من النوع الحزين الذى يراقب تلك الشخصيات وذلك المجتمع الغريب غير المتجانس وهو ينظر إلى الجميع فى حزن وألم.

ولكى نعطى القارىء أمثلة للقطات الكاميرا التى سبق أن أشرنا إليها نذكر الآتى:

فى المشهد الخامس من الجزء الثانى من المسرحية نرى روت وموريتس وحدهما. يتحدث موريتس عن الفن ويحاول أن تتحدث معه روت أيضًا عن الفن. روت زوجة الطبيب لوتار تقلب صفحات إحدى المجلات وتهمهم. ثم يخطط الاثنان لمغامرة، وبعد قليل يذهبان إلى فندق بالقرب من محطة السكة الحديدية. تقول روت: ولكن يجب بالرغم من كل شىء أن أسألك سؤالا... ربما سأسخر من نفسى... لقد أسأت الفهم بالتأكيد. كان ذلك عندما قلت لى قبلا بسرعة عجيبة: هل ترغبين ياروت ألا نغادر هذه المدينة.. هل هذا صحيح؟».

ويجيب موريتس قائلا: «ولم لا؟».

وفى مشهد آخر نرى ريخارد صاحب المطبعة وهو يحاول أن يصحح برنامج المعرض. يوهانا ومارليز وقد عادتا إلى إدراك الواقع بعد أن تحطمت أحلامهما السعيدة ترغبان فى الحديث مع ريخارد، فتقول مارليز له: ألم تتحدث بطريقة واضحة عن تعاستك؟

وفى لقطة أخرى تحتضن مارليز ويوهانا كل منهما الأخرى، وتقول مارليز: «هل نحن لا نبالغ؟».

تقول يوهانا: «كلا».

تقول مارليز: ألا نعانى إذن بعض الشيء على الأقل؟».

تجيب يوهانا: «نحن تعساء الحظ.. تعساء الحظ».

وفى أحد المشاهد نجد أن سوزانه فى حاجة ملحة إلى التحدث إلى نفسها (مونولوج). نرى موريتس يقف خلف الجدار الزجاجى. إنه يستطيع أن يرى سوزانه ولكنه لا يستطيع أن يسمعها. وهى لقطة تعبر عن الانفصال بين الشخصيات.

فى غرفة موريتس توجد لوحة لأحد الفنانين بعنوان«انتظار». فلننظر إلى الرجال الذين يظهرون فى هذه اللوحة وقد ظهرت ظهورهم وهم يتأملون. كلهم، كما نراهم فى اللوحة، ينتظرون حدثا لا يعرفون كنهه. إنهم أناس من حياتنا اليومية مثل الذين نلتقى بهم فى الشارع أو فى المطعم أو فى محطة السكة الحديدية. ليس لهم طابع خاص. ليست لهم أشكال. لا يقولون أى شيء. أناس بلا مصير. هم لا يشعرون بشيء سوى أن شرا يوجد فى الهواء وأن سحبا تتجمع مع بعضها بعضا لكى تهددهم، وأن كارثة ضخمة تعلن عن نفسها. هذه اللوحة رسمت فى باريس فى عام ١٩٣٥ وربما عبرت عن المشاعر غير الظاهرة لكثير من الناس فى ذلك الوقت.

إن المشاهد الجماعية فى مسرحية «ثلاثية اللقاء» تثير بشكل يوحى إلى لوحة «انتظار». هذه المسرحية تتعلق بالمجتمع الذى يتحدث فيه كل واحد عن نفسه ويلتقى مرة أخرى بنفسه ليعرف الجميع كيف كانوا وكيف أصبحوا وكيف ضاعت حياتهم... والآن تضيع حياتهم مرة أخرى عندما يتذكرون الضيق الذى هم محشورون فيه جميعا، وشعارات الخلاص المزعومة ومؤسسات الإعانات والمساعدات التى لا طائل تحتها، واليأس والإحباط وخيبة الآمال والانهيار أحيانا.

إن المتفرج يعرف أنه لا يوجد شئ واضح. وفى النهاية يعود كل شئ مرة أخرى إلى البداية. إن المجتمعين أصبحوا غرباء أكثر مما كانوا قبلا.

تقول سوزانه: لا شئ أكثر غربة من الألم المستمر الذى يكلف المرء هويته... لا شئ أكثر غربة.

إن هذه المسرحية تصور المجال الفنى باعتباره تعبيرا عن المعذبين ومخرجا لهم فى نفس الوقت. فجميع الشخصيات تعانى وجميعها مضطربة وعلاقاتها الإنسانية مفككة وتعتمل فى داخلها مشاعر مختلطة معقدة.

وتتعرض المسرحية أيضا بالنقد للسلوك الإنسانى العادى الذى يتطلب ألا يتدخل الانسان فى شىء، وألا يلتزم بشئ. إن الإنسان يميل إلى المعرفة ولكنه لا يبالى.. إنه مندهش ولكنه منهك متعب.. إنه يطيل التفكير والتأمل ولكنه غبى. والشخصيات كلها أنانية هستيرية كما يقابلها الإنسان فى الوسط الفنى.

وقد نجح المؤلف بوتو شتراوس فى تصوير العلاقات الإنسانية المتقلبة المتغيرة، فاليوم اتهام وغداً اعتذار.. واليوم قبول وغداً رفض... اليوم انفصال وغداً لقاء.

أما لغة المسرحية فهى أكثر من مجرد واسطة لتنمية الأحداث وتطوير الشخصيات. إنها رطانة معقدة مكونة من الكلمات العادية التى تقال كل يوم تتخللها أقوال مأثورة وأمثال، وهى مصاغة فى غالبية أجزائها فى قالب شاعرى. وهذه الرطانة تزيح النقاب عن حالة اللاوعى الاجتماعى فى ألمانيا الاتحادية فى السبعينيات، ولكنها لم تنجح فى تكوين ما يمكن أن نطلق عليه اسم «الحوار»، ولعل ذلك راجع إلى حالة الغربة والعزلة والإحباط والاكتئاب التى تسيطر على الشخصيات وعدم إمكان الاتصال واللقاء بين بعضها البعض مع أن عنوان المسرحية هو «ثلاثية اللقاء»!

إن ثلاثية اللقاء «أكثر حرية وفى الوقت نفسه أكثر تصميما وعزما وأكثر تماسكا فى الشكل من مسرحية «المكتئبون» ومسرحية وجوه معروفة، ومشاعر مختلطة. إن المشاهد القصيرة صاغها المؤلف ببراعة، كما أن القلق يتصاعد من الظروف الطارئة وهذا نتيجة لجودة البناء الدرامى المتصاعد.

إن مسرحيات بوتو شتراوس ابتداء من «ثلاثية اللقاء» وحتى «الحديقة العامة» هى قصص مأساوية ومضحكة عن مصائب الناس. وخلف واجهة الكلمات يكشف بوتوشتراوس عن الفراغ ولكنه أيضا يبحث عن التعاطف، وأبطاله أناس منهمكون فى البحث عمن ينصت إليهم، وهو لا يثق بالأوصاف التقليدية للسعادة.

المرأة فى مسرح بوتو شتراوس

تلعب النساء دورا كبيرا فى مسرحيات بوتو شتراوس، ولا يوجد كاتب آخر يستطيع أن يصورهن بمثل هذه الدقة وفى نفس الوقت بمثل هذا الحب والتعاطف الشديدين. ولتوضيح ذلك سنعرض بعض المسرحيات التى تميزت ببطولاتها النسائية الغريبة.

مسرحية كبير وصغير

وضع بوتو شتراوس لهذه المسرحية عنوانا فرعيا هو «مشاهد»، مما يعطى الانطباع بأن المسرحية عبارة عن مجموعة من المشاهد التى جمعت مع بعضها بعضا بطريقة عشوائية، ولكنها فى الواقع هى تعبير عن الرسالة الأساسية لهذه المسرحية.

نحن نعايش فى هذه المسرحية مواقف متتابعة ومشاهد تفتقر إلى التماسك الداخلى، وبذلك نجد أنفسنا خلال الزمن الذى يستغرقه عرض المسرحية وكأننا بداخلها نرافق بطلتها، وهى امرأة فى منتصف الثلاثينات من عمرها تقطع رحلة الحياة بشكل مبهم بحثا عن لا شئ وبدون أى هدف.

إن المسرحية تتكون من عشرة مشاهد من حياة امرأة شابة تدعى «لوته» وهى تسافر عبر ألمانيا جيئة وذهابا بعد قضاء إجازة فاشلة فى المغرب بحثا عن زوجها، بحثا عن أى شئ تستند إليه، بحثا عن فهم الحقيقة.

فى البداية تشعر «لوته» بوحدة لا نهائية. تجلس فى مطعم أحد الفنادق بمدينة أغادير بالمغرب. إنها تشعر بأن الجميع قد تركوها وحيدة والزمن يمر بدون أن

تحس به. تنظر إلى الناس فى المطعم ولكنها لا تشعر بوجودهم، فلا كلمة ولا تحية ولا أى شىء. إنها تكرر الجمل التى ينطق بها الناس الذين يمرون أمام المطعم، ومع كل جملة يزداد إحساسها بالوحدة. ومع ذلك فهى تأمل بأن هذه الوحدة ستنتهى، وإن كان أملها هذا ليس له أساس من الواقع، فهو نابع من سذاجتها الفريدة. وعندما يرسل لها نادى الكتاب المشتركة فيه الدليل السنوى تشعر بنوع من النجاح، لأن أى يوم يمر بدون مراسلة يعنى عزلتها التامة عن المجتمع. إن آمال لوته تغذيها تلك الأحداث التافهة مثل استلامها بعض المواد المطبوعة.

وتحاول لوته الاتصال ببعض الغرباء ولكنهم يرفضونها. تنضم إلى إحدى الجماعات ولكنها تقابل أفرادا وجدوا مكانهم فى الحياة ولهم أطوارهم الغريبة: مساعدة أبحاث، عازف جيتار، رجل تركى، وهم أناس يفرضون على الآخرين احترامهم، ولذلك يرفضون جميعا أن يسمحوا للوته بأن تختلط بهم أو تتدخل فى شئونهم.

وهناك أيضا تقابل زوجها باول الذى لا يريد العودة إليها لأنه يعيش مع امرأة أخرى. وفى إحدى الحفلات تلتقى ببعض أفراد أسرتها فتحاول أن تسترجع علاقتها بهم، كما تفعل نفس الشئ عندما تحاول أن تزور صديقة قديمة أصبحت الآن نسخة تتناقض تماما، بصلابتها وعنادها، مع اضطراب لوته وعدم استقرارها.

وتحاول لوته أن تجد عونا فى علاقة حب مع أحد الموظفين، ولكن هذه العلاقة تنهار بسبب تبلد عاطفته.

وفى النهاية نجد لوته فى غرفة الانتظار بعيادة أحد الاطباء بدون موعد سابق. ويجئ المرضى ويذهبون وهى مازالت منتظرة. إن لوته لم تعد تدرك ماذا يحدث لها. كل ما تنتظره هو أن يضع الطبيب اسما لمرضها. إنه مرض الحياة التى أصبحت لوته متضجرة منها. إن الطب المعروف لا يستطيع أن يفهم علتها، ولذلك يصرفها الطبيب بلباقة.

وفى كل محاولتها الفاشلة لكى تخلق علاقات مع الآخرين يوجد دائما قبس من الأمل. إن لوته تعيش فى عالم الخيال وأحلام اليقظة، لا يقبلها أحد فى عالم الواقع، ولذلك فهى ضحية. ولفرط سذاجتها فإنها لاتدرك أنها ضحية. إن لوته مجرد إنسانة تتحرك، وهى تثير فى أعماقنا إحساسات العطف والشفقة والتأثر العميق.

وفى نهاية كل مشهد من المسرحية تظهر كلمة «ظلام» التى تشير بأن الأنوار ستطفأ، ولكنها لا تعنى فقط إطفاء الأنوار، بل تشير أيضا إلى رحلة لوته التى تنتهى فى الظلام.

مسرحية «سبعة أبواب، تفاهات»

هذه المسرحية تتكون من مشاهد متلاحقة تتعلق بسبعة أنواع من التفاهات. إن العروس سعيدة إلى اقصى حد يمكن تصوره، إلى أن تكتشف أنها بسبب فرحها الشديد نسيت أن تدعو أى أحد إلى حفل الزفاف، فيتشاجر العريس والعروس.

وفى تفاهة أخرى من التفاهات السبع يفشل الزوج فى الإجابة عن اختبار المعلومات الذى يطرحه التليفزيون للمشاهدين مما يجعله يفقد الجائزة المالية المخصصة لذلك الاختبار، الأمر الذى لا تستطيع الزوجة تحمله فيفترقان.

وفى هذه المسرحية أيضا نجد العدم ممثلا فى شخص يحاول إقناع شخص آخر يريد الانتحار بعدم اقتراف ذلك الفعل.

مسرحية «الزمن والغرفة»

هذه المسرحية هى أشهر مسرحيات بوتو شتراوس على الصعيد العالمى. فى عام ١٩٨٩ قام لوك بوندى بإخراجها للمرة الأولى فى برلين. وهى منذ ذلك الحين تعرض فى مختلف المسارح الأوروبية. وفى باريس لم يستطع المخرج اللامع باتريس شيرو، الذى كان فى الواقع قد ودع المسرح وقرر التفرغ للسينما، لم يستطع مقاومة الإغراء الذى تتمتع به هذه المسرحية وبصورة خاصة إغراء شخصية مارى شتويبر بطلة المسرحية، فتولى إخراجها لمسرح الاوديون.

إن مارى شتويبر شخصية جذابة ساحرة. فهذه المرأة اليائسة تنتقل من موقف معين إلى الموقف العكسى تماما. إنها شابة بسيطة، بالغة العنف، وهى تحاول أن تظهر بعكس ذلك لكى تجذب اهتمام الرجال. وفى النهاية يتركها الجميع وهى جالسة على حقيبة ملابسها المحطمة.

وفى هذه المسرحية أيضا تحدث مناقشة حادة عنيفة بين زوجين لأنهما يختلفان فى الرأى حول مسرحية «ميديا». وفى نفس المسرحية تحدث مناقشة بين ثلاثة رجال مهذبين وقورين حول أحد البرامج التليفزيونية فتنتهى المناقشة بينهم بمباراة فى المصارعة.

السمات العامة لمسرح بوتو شتراوس

بالإضافة إلى براعة بوتو شتراوس فى تصوير الشخصيات النسائية كما سبق أن ذكرنا فإنه يروى قصصا عن الطبقة الغنية المتحذلقة التى تبالغ فى أناقتها (عدد من رواياته أيضا يتحدث عن هذه الطبقة)، إلا أنه لا يعتمد فقط على الثرثرة الطريفة بين الشخصيات وعلى مواطنى المدن المصابين بمختلف الأمراض النفسية والذين يسعلون بطريقة عصبية متقطعة، لأنه من المعروف عموما أن القصص الاجتماعية التى تعتمد على السخرية المحضة سرعان ما يطويها النسيان. ولذلك فإنه يهتم كثيرا باستخدام مؤثرات تتميز بعنصر المفاجأة مما يجعلها تبقى عالقة بالذاكرة وإن كان كثير من النقاد لا يرحبون بها.

ففى مسرحية «الكورس الختامى» مثلا ينقض نسر على امرأة، وفى «الزمن والغرفة «يمثل هذا العنصر المفاجئ عمود أثرى ناطق، هو العون والمتحدث الأخير مع مارى اليائسة. وفى سبعة أبواب هناك العدم الذى يحاول إقناع رجل يزمع على الانتحار بعدم اقتراف هذا الفعل.

وهكذا تصبح الدراما لدى بوتو شتراوس نوعا من المسرحية الغامضة تثير الالتباس وتجعل مقارنتها بغيرها مسألة عسيرة. إنه مسرح لاتوجد فيه إلا أحداث درامية قليلة وبدلا من ذلك تدور عقدة المسرحية حول اهتمامات غاية فى التفاهة.

وهذه الاهتمامات تشغل حياة أبطال مسرحيات شتراوس الذين يستمرون فى الجدل والنقاش التافه حتى ولو كان العالم فى الخارج يتحطم وينقلب رأسا على عقب.

إن بوتوشتراوس يكتب كل يوم بدون انقطاع. وعندما يريد الاسترخاء يقرأ المؤلفات الحديثة عن الأبحاث فى الجهاز العصبى والتطور، وهى موضوعات يتطرق إليها كثيرا فى الحوار بين شخصياته. ومرة بعد أخرى يمزج العلم بالأدب لدرجة أنه يمكننا أن نتصور بسهولة أن بوتو شتراوس، الذى يشبه فى منظره الخارجى أستاذا جامعيا، كان يمكن أن يصبح عالما لامعا فى العلوم الطبيعية، إلا أنه شب وترعرع فى أحضان الأدب، إذ أن أباه الذى كان قد كتب كتابا عن الأسلوب الصحى فى الحياة، كان يرغمه كل مساء على قراءة نصوص من روايات توماس مان، وعلمه بهذه الطريقة الصياغة الأدبية الأنيقة.

وكما يبدو فإنه لا يدرك الشهرة التى يتمتع بها، فهو يتحاشى قراءة الصحف لأنه يخشى تهكم النقاد. وهو لا يعتقد بأن عليه التزاما أخلاقيا ولا يفكر فى تغيير أى شىء. إنه يريد الكتابة فحسب، وهو يقول: «الكاتب هو الصوت الضعيف فى كهف يملأه الضجيج»، وتقول إحدى شخصيات مسرحياته «أخشى أننى لست بالكاتب الذى يمكنه التأثير عليكم». وهذا هو السبب الذى يجعل بوتو شتراوس يتعجب كل العجب عندما تصله أحيانا رسالة مدح من أحد القراء. وعندما دعى لحضور ندوة علمية فى مدينة البندقية كان متأثرا أبلغ التأثر، إلا أنه لم يحضر الندوة بالطبع!

الفصل العاشر

برتولت بريشت Bertolt Brecht

(١٨٩٨ـ١٩٥٦)

والمسرح الملحمى

يعتبر برتولت بريشت من أبرز الشخصيات التى تركت بصماتها فى ميدان التأليف والإخراج فى المسرح المعاصر ليس فى ألمانيا فحسب بل فى جميع أنحاء العالم.

ولد فى العاشر من فبراير عام ١٨٩٨ فى مدينة أوجسبورج فى ولاية بافاريا بجنوب ألمانيا، وفى عام ١٩١٧ التحق بكلية الطب بجامعة ميونخ، ولكن ظروف الحرب العالمية الأولى اقتضت تجنيد الشباب، فالتحق بريشت بالجيش كمعاون صحة فى المستشفى العسكرى. كانت تجربته أليمة بالنسبة له لن ينساها أبدا، فقد أثرت فى نفسه رؤية الجرحى والمشوهين، ومنذ تلك اللحظة تعلم كراهية الحرب، وخلال حياته كلها كان محبا للسلام وداعية له. وفى سبيل السلام لم يكتف فقط بمعارضة القوى التى مهدت الأرض للحروب، والقواد الذين خططوا المعارك وقادوا الجيوش بل هاجم أيضا رجل الشارع الذى اشترك فى تلك الحروب. إن بريشت الأخلاقى وقف دائما ضد أولئك الذين سمحوا بحدوث الظلم، كما وقف أيضا ضد كل الذين ارتكبوه.

أعماله الأولى

إن الشعر العنيف الذى تميزت به الأعمال الأولى لبريشت كان ينبع من أجواء الجريمة والخمر والاغتصاب والقتل والدعارة وعنف الرعاع. وكانت الأحداث الداخلية فى مسرحياته تدور فى إحدى الحانات أو فى فندق رخيص، أما فى الخارج فلا يوجد سوى أرض فضاء فى الليل. كانت تهيمن على المسرح فى ذلك الوقت نزعة لا أخلاقية متطرفة. كان الخارج على القانون أو المتمرد على العرف هو البطل. قد يكون مجرما وقد يكون متوحشا، ولكن فى مسرحية «بعل» جعل بريشت من بطلها السكير العربيد السفاح المتشرد الفوضوى العنيف إنسانا ثائرا على الحياة البورجوازية المتعفنة.

المراحل الأساسية فى مسرح بريشت

كانت التجارب الحية للحرب والثورة والدمار الاقتصادى فى ألمانيا أثناء العشرينيات تربة صالحة لظهور هذه الاتجاهات العنيفة والنزعات المتطرفة فى مجالات الأدب والفن، كانت الرياضة هى ثقافة ذلك العالم الأسطورى، والكلمات الأجنبية وخاصة الإنجليزية هى هوايته. وكانت الجاز موسيقاه، وجيش الخلاص ديانته الغالبة. وكان هذا الخليط الشعبى الصاخب الذى تأثر به بريشت هو نفسه الذى سحر شعراء العشرينيات الآخرين مثل كوكتو ولوركا وماياكوفسكى.

إن هذا العالم الأنجلو ساكسونى، نصف الرومانسى، نصف الخرافى هو الذى شكل أرضية جميع مسرحيات بريشت تقريبا من عام ١٩٢١ الى ١٩٢٨. ولكن مسرحية «رحلة لندبرج» ومسرحية «بادن التعليمية» اللتين عرضتا لأول مرة عام ١٩٢٩ كانتا تمثلان مرحلة جديدة فى إنتاجه، هى مرحلة الأسلوب التعليمى. لقد اختفى العالم الوحشى المجنون، أو على الأقل بدأ يخضع لاعتبارات أخرى، وأخذت الموضوعات طابعا عقائديا جادا، وظهر الاتجاه المعادى للرأسمالية والنازية، وبدأت بشائر مسرح نقدى جديد ينتزع نفسه من سيطرة الروح الأجنبية والأنجلوسكسونية القديمة وتستهويه الروح الشرقية فيرى الحكمة من خصائص الصينيين، والطاعة وضبط النفس من فضائل اليابانيين.وكانت الفكرة التى سيطرت على بريشت دائما

هى فكرة النظام الاجتماعى الذى تقشعر من قسوته وفظاعته كل المشاعر الانسانية. ولكن الجديد الذى ظهر فى أعماله ابتداء من ١٩٢٩ هو أن نقد النظام الاجتماعى والتعاطف مع ضحاياه قد أثر فى أسلوبه واضطره إلى ممارسة الشكل المباشر البسيط، وقد سيطر عليه أيضا الاهتمام الشديد بالعمل والالتزام بمفهوم عام للمسرح باعتباره وسيلة للتعليم وتغيير الأوضاع الاجتماعية. وفى هذا الصدد يقول بريشت: «إن عروضنا يجب أن تأتى فى المرتبة الثانية بالنسبة للحياة الإنسانية الاجتماعية التى نعرضها. إن المتعة التى نشعربها ونحن نحاول أن نصل بهذه العروض إلى حد الكمال يجب أن تتحول إلى المتعة الأسمى التى نحس بها عندما نعتبر القواعد النابعة من هذه الحياة الاجتماعية شيئا ناقصا ومؤقتا. بهذه الطريقة يستطيع المسرح أن يؤثر فى الناس بطريقة مثمرة بعد انتهاء العرض وعودة المشاهدين إلى منازلهم.

لقد سيطر على بريشت التفكير العلمى، وأصبح جوهر العلم عنده، هو الشك والتحذير الدائم من التسليم السلبى بالأشياء، وذلك لكيلا يبدو أى شىء لنا غير قابل للتغيير. وهذا ما أثر على كل فكر بريشت وكتابته فيما بعد، وهو المفتاح السحرى لجميع نظرياته الدرامية. أما الشخصيات الرئيسية لأغلب أعماله، والكثير من شخصياته الثانوية فانها تتصف بالحقارة والوضاعة حتى تلك التى تنحدر من طبقات اجتماعية عالية مثل بونتيلا مما يدفع هذه الشخصيات إلى أن تتخذ موقفا غير بطولى فى أغلب الأحيان.

وقد حاول بريشت دائما أن يلقى ضوءا غير عادى على سلوكنا الأخلاقى والاجتماعى لكى يكشف بطريقته الخاصة المميزة تلك المنطقة الهامة والمهملة التى تلتقى عندها الأخلاق والسياسة والاقتصاديات. ويبدو اهتمامه الشديد بالسلوك الإنسانى فى المسرحيات التى كتبها فى ظل الحرب العالمية الثانية عندما ضعف الحافز التعليمى وانتفت الحاجة الملحة لمقاومة النازية. وهكذا توجد ثلاث مراحل أساسية فى مسرح بريشت وفى كل أعماله فى الحقيقة: مرحلة المسرحيات الأولى القوية النكهة ذات العالم الخرافى المجنون. ومرحلة المسرحيات التعليمية فى

الثلاثينيات، ومن هاتين المرحلتين نبعت المرحلة الأخيرة التى تميزت فيها أعماله بالمناقشات الأخلاقية والاجتماعية ابتداء من ١٩٣٨.

بمن تأثر بريشت؟

تأثر بريشت فى مسرحياته الأولى برواد المذهب التعبيرى الذين كانوا يتميزون بالتحرر فى الأشكال والقوالب مما أدى إلى ظهور بعض السمات المميزة لمسرح العشرينيات مثل الأسلوب السينمائى فى الإخراج، والتغيير السريع فى الديكورات، والاستخدام التشكيلى للإضاءة. ولكن إذا كانت التعبيرية قد زودت بريشت بالمناخ الذى تربى فيه، فقد أظهرت له أيضا الأخطار التى كان يتحتم عليه أن يقاومها. إنه يقول مثلا عن مسرحية «بعل»: «لقد كتبت مسرحية «بعل» لإحساسى بالاشمئزاز من إحدى المسرحيات التعبيرية التى كان عنوانها «الإنسان الذى يعيش وحيدا». وفى رأيى أن المسرح يجب أن يخلق إحساسا جماعيا عاما فى مواجهة الأهداف الانعزالية بكل ما تحويه من هروب وضعف».

وعندما انتقل إلى برلين فى عام ١٩٢٤ كان إرفين بيسكاتور يشرف على المسرح الشعبي حيث بدأ فى استخدام مبادئ التقطيع السينمائى، وكانت تلك هى بداية مسرح جديد أطلق عليه اسم «المسرح الملحمى»، واستخدمت فيه الوسائل الملحمية مثل أساليب السرد بوساطة السينما الصامتة والفانوس السحرى، واستخدام العناوين الفرعية، والتوسع فى استعمال المعدات الآلية والكهربائية.

وفى نفس الوقت هبت زوبعة على المسرح التقليدى ووسائل الإيهام فيه من إيطاليا الفاشية عندما بدأ بيرانديللو بتشريح الممثل ودراسة دوره دراسة متعمقة. وهكذا يمكننا أن نعرف المصادر التى استقى منها بريشت وسائله الملحمية الخاصة به، وكذلك أصول الكثير من أفكاره النظرية التى نادى بها فيما بعد. يقول بريشت فى هذا الصدد: «لقد استخدمت فى مسرحيتى «طبول فى الليل» و«ادوارد الثانى» العناوين الفرعية والمشاهد السينمائية الصامته لكى أكسر حاجز الإيهام المسرحى. وكتبت مسرحية «الإنسان إنسان» متأثرا ببيرانديللو وكيبلنج. أما فى مسرحية «الفيل الصغير» ذات الفصل الواحد والتى كان مفروضا أن تعرض فى صالون

المشاهدين أثناء الاستراحة بين فصول مسرحية «الإنسان إنسان» فقد طلبت إلى المشاهدين أن يدخنوا وأن يتبادلوا أماكنهم مع الممثلين».

وفى عام ١٩٢٩ بدأ تأثر بريشت بمسرح «النو» اليابانى، إن الممثلين فى هذا المسرح يوجهون ملاحظتهم إلى الجمهور مباشرة. هذا بالإضافة إلى الكورس الذى يقاطع الممثلين ويعلق على الأحداث. ومن خلال هذا الأسلوب يعالج المسرح اليابانى أضخم المشكلات الأخلاقية ببساطة عجيبة، مع كسر حاجز الايهام. ويظهر هذا الأثر فى مسرحيات «رحلة لندبرج»، و« الذى يقول نعم» «والاستثناء والقاعدة»، و«القرار»، و«الأم شجاعة». وقد استمرت الفترة التعليمية فى مسرح بريشت من ١٩٢٩ الى ١٩٣٤. أما مسرحية «جاليليو» و«الأم» فقد كتبهما على نمط مسرحيات شكسبير التاريخية وصور فيهما سطوة مشكلات الأمانة العقلية من ناحية، والحرب الفوضوية من ناحية أخرى على الإنسان.

إلا أن مسرحيات بريشت الأخيرة تمثل نوعا من العودة إلى المسرح التقليدى ولكن بدون التخلى عن أى عنصر من العناصر العديدة فى أسلوبه، مثل الخيط التسجيلى، والخيط التعليمى، بل وحتى الخيط الإليزابيثى. ويؤكد ذلك قول بريشت: «صحيح إننى استقبلت العديد من المؤثرات، ولم أرفض أبدا أى شىء استوعبته، إلا أننى ظللت محتفظا بأسلوبى الخاص حتى النهاية، وذلك بالرغم من استخدامى لكثير من النماذج والأساليب التى تنتمى فى الأصل إلى أناس غيرى».

نظرية بريشت فى الدراما

ارتبط اسم برتولت بريشت بنظريته فى الدراما التى كثيرا ما تعرضت لسوء الفهم، إن الأساس الذى تقوم عليه نظرية بريشت هو كراهيته الشديدة للمسرح التقليدى وخاصة المسرح الألمانى الكلاسيكى بكل ما فيه من حذلقة وادعاء. وقد نقد بريشت هذا المسرح بقوله: «إننا نرى على المسرح جوا فارغا مصطنعا يحاول أن يغطى انفعالات الشخصية المسرحية بانفعالات الممثل. ومن النادر أن نسمع صوتا إنسانيا حقيقيا، ولذلك فان المشاهد يخرج بالانطباع بأن الحياة يجب أن تكون مثل المسرح تماما بدلا من أن يكون المسرح صورة مشابهة للحياة. إن المسرح يستثير

انفعالات المشاهد وبذلك يمنعه من استخدم عقله. إن المشاهد يُستدرج إلى شبكة الأحداث ويُجبر على أن يتعرف على نفسه فى الشخصيات التى يراها. أما الوسائل التى يستخدمها المسرح فإنها تزيف صورة الواقع وتجعل المشاهد فى حالة تنويم مغناطيسى لا يستطيع معها أن يدرك هذا الزيف. ومهما يكن العرض ممتعا فإن تأثيره، إن لم يكن هدفه، هو أن يضع عقلنا فى إطار غير نقدى».

ولذلك فقد اهتم بريشت، مثل الكثير من معاصريه، بفكرة المسرح الملحمى منذ عام ١٩٢٠، وكتب فى عام ١٩٢٧ محاولا أن يحدد مفهوم المسرح الملحمى فقال: «ليس من السهل أن نشرح مبادئ المسرح الملحمى فى قليل من العبارات المثيرة، فهى لاتزال محتاجة إلى الكثير من التفصيلات التى تشمل أداء الممثل، وتكنيك المسرح، وكتابة النص، والموسيقى المسرحية، واستخدام الأفلام الخ........ وربما كانت النقطة الأساسية فى المسرح الملحمى هى أنه يخاطب مشاعر المتفرج بدرجة أقل من مخاطبته لعقله. وبدلا من أن ينغمس المشاهد فى قلب الأحداث فإنه يتطلع إليها ويدرسها. ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن نحاول إنكار الانفعال بالنسبة لهذا النوع من المسرح».

والحق أن كلمة «ملحمى» مصطلح أوجده أرسطو لنوع من السرد غير مقيد بالزمن، فى حين أن التراجيديا مقيدة بوحدة الزمان والمكان. وقد ظهرت الأعمال الملحمية بشكل متفاوت ابتداء من تاريخيات شكسبير حتى أفلام شارلى شابلن وغيرها، وعلى هذا يكون المعنى الأساسى لهذا المصطلح حتى عند بريشت هو تتابع أحداث مسرودة بدون تقيد مصطنع بالزمان او المكان وبدون استهداف عقدة شكلية.

وفى عام ١٩٣٠ تحدث بريشت عن نظريته فى المسرح فقال: «المسرح الحديث مسرح ملحمى. وفى رأيى أن أهم مقومات هذا المسرح وأهم الفروق بينه وبين المسرح الدرامى يمكن تلخيصها فى النقاط التالية :

* المسرح الدرامى يجرى الاحداث.

* المسرح الملحمى يروي الأحداث.

* المسرح الدرامى يلقى بالمتفرج فى شبكة الأحداث ويستهلك فاعليته.

* المسرح الملحمى يجعل من المتفرج مراقبا للأحداث ويوقظ فاعليته.

* المسرح الدرامى تجربة حية تخاطب الشعور وتستثير مشاعر المتفرج.

* المسرح الملحمى صورة للعالم تخاطب العقل وتجبر المتفرج على اتخاذ قرارات.

* المسرح الدرامى يعتمد على الإيحاء ويشبك المتفرج فى شئ.

* المسرح الملحمى حجة عقلية ويضع المتفرج فى مواجهة شئ.

* المسرح الدرامى يحافظ على الاحساسات.

* المسرح الملحمى يدفع الإحساسات الى مرتبة المعارف.

*الإنسان فى المسرح الدرامى كائن من المفروض أنه معروف مقدما، وأنه شئ ثابت غير قابل للتغيير.

* الإنسان فى المسرح الملحمى هو موضوع البحث، وهو متغير وقابل للتغيير.

* فى المسرح الدرامى يرتبط كل مشهد بغيره من المشاهد، ويتعلق التوتر بنهاية المسرحية، ويجرى الحدث فى خط مستقيم.

* فى المسرح الملحمى كل مشهد قائم بذاته، ويتعلق التوتر بمجرى الأحداث التى تجرى فى خطوط منحنية.

* فى المسرح الدرامى الفكر يحدد الوجود.

* فى المسرح الملحمى الوجود الاجتماعى يحدد الفكر. وهو لا يستبعد فكر التسلية فحسب، بل يلغى أيضا المفاهيم التقليدية لعملية التطهير والإفراغ الانفعالى».

وبعد إن أرسى بريشت هذه القواعد للمسرح الملحمى، خطر بباله شئ أشبه ما يكون بالإيهام، هذا الشئ هو ما أطلق عليه اسم «التغريب». ومع هذا المصطلح

نشأت «مؤثرات ووسائل التغريب» وفى هذا الصدد يقول بريشت: «هذان التعبيران لهما هدف واحد: أن نظهر كل شئ فى ضوء جديد غير مألوف لكى ينظر المتفرج نظرة نقدية إلى ما كان يسلم به من قبل ويأخذه مأخذ الاقتناع البديهى. وليس التغريب فى الحقيقة مجرد كسر حاجز الإيهام، كما أنه لا يعنى إبعاد المتفرج بالمعنى الذى يجعله على عداء مع المسرحية، وإنما هو مسألة انفصال، وإعادة تأمل، وهو ماعناه الشاعر شيللى بالضبط عندما قال إن الشعر يجعل الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة، أو ما زعمه شوبنهاور من أن الفن يجب أن يُظهر الأشياء العادية فى حياتنا اليومية فى ضوء يتميز بأنه واضح وغير مألوف فى آن واحد.

أهم أعماله المسرحية :

كتب بريشت وأعد مايزيد على أربعين عملا مسرحيا بالإضافة إلى قصائده الشعرية وقصصه القصيرة. ومن أهم أعماله المسرحية نذكر ما يأتى :

(١) بعل (١٩١٨) نشرت باللغة العربية من ترجمة د.عبد الرحمن بدوى.

(٢) طبول فى الليل (١٩١٨) - عرضت بمسرح الجيب بالقاهرة من إخراج كمال عيد فى عام ١٩٦٦، وترجمة ليلى فهمى جاد.

(٣) فى أحراش المدن (١٩٢١).

(٤) إدوارد الثانى (١٩٢٢).

(٥) الزفاف (١٩٢٢).

(٦) الإنسان هو الإنسان (١٩٢٤).

(٧) أوبرا الثلاثة قروش (١٩٢٨) نشرت باللغة العربية من ترجمة ألفريد فرج وعرضت باللغة الإنجليزية على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة فى أوئل السبعينيات.

(٨) قيام وسقوط مدينة ماهو جونى (١٩٢٨ - ١٩٢٩).

(٩) رحلة لندبرج (١٩٢٨ - ١٩٢٩).

(١٠) مسرحية بادن التعليمية (١٩٢٨).

(١١) يوهانا قديسة المذابح (١٩٢٩ ـ ١٩٣١).

(١٢) الذى يقول نعم والذى يقول لا (١٩٢٩ - ١٩٣٠). عرضت على مسرح المائة كرسى بالقاهرة فى عام ١٩٧٣ من إخراج ليلى سعد وترجمة د.عبد الغفار مكاوى.

(١٣) الإجراء (١٩٣٠).

(١٤) الاستثناء والقاعدة (١٩٣٠). عرضت بمسرح الجيب بالقاهرة فى ١٩٦٣ من إخرج فاروق الدمرداش، وترجمة د.عبدالغفار مكاوى.

(١٥) الأم (١٩٣٠ - ١٩٣١).

(١٦) ذوو الرؤس المستديرة وذوو الرؤس المدببة (١٩٣١ - ١٩٣٤).

(١٧) الرعب والشقاء فى الرايخ الثالث (١٩٣٥ - ١٩٣٨).

(١٨) حياة جاليليو (١٩٣٧ - ١٩٣٩) نشرت باللغة العربية ثلاث مرات: مرة من ترجمة بكر الشرقاوى، ومرة أخرى من ترجمة د.مصطفى برانيه. ومرة ثالثة بالكويت من ترجمة د.عبد الرحمن بدوى.

(١٩) الأم شجاعة وأطفالها (١٩٣٨ - ١٩٣٩) ترجمها إلى اللغة العامية د.سعد الخادم. عرضت فى إحدى مسابقات المسرح الجامعى بالقاهرة من إخراج عبد العزيز مكيوى فى أوئل السبعينيات، وعرضت مرة ثانية من إخراج ليلى ابو سيف على مسرح وكالة الغوى بالقاهرة فى منتصف السبعينيات.

(٢٠) لوكولوس (١٩٣٨ - ١٩٣٩). نشرت باللغة العربية من ترجمة د.عبد الغفار مكارى.

(٢١) الإنسان الطيب من ستسوان (١٩٣٨ - ١٩٤١). عرضت بمسرح الحكيم بالقاهرة فى ١٩٦٦ من إخراج سعد أردش وترجمة د.عبد الرحمن بدوى.

(٢٢) السيد بونتيلا وتابعه ماتى (١٩٤٠). نشرت باللغة العربية من ترجمة د.عبد الغفار مكاوى.

(٢٣) صعود أرتورو أوى (١٩٤١).

(٢٤) أحلام سيمون ماشار (١٩٤٢ - ١٩٤٣).

(٢٥) دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٣ - ١٩٤٥). عرضت بالمسرح القومى بالقاهرة فى ١٩٦٨ من إخراج سعد أردش وترجمة د.عبد الرحمن بدوى.

(٢٦) أنتيجون (١٩٤٧).

(٢٧) أيام كوميون باريس (١٩٤٨ - ١٩٤٩).

(٢٨) تقرير من هرنبورج (١٩٥١).

(٢٩) توراندوت (١٩٥٣ -١٩٥٤).

نهاية برتولت بريشت

بعد رحلة من العذاب والاضطهاد والتنقل بين مسقط رأسه فى ولاية بافاريا الألمانية وبرلين، ثم هروبه من الاضطهاد النازى إلى السويد ثم إلى الدنمرك ثم إلى الولايات المتحدة الأمريكية ثم سويسرا، عاد إلى برلين الشرقية ١٩٤٨ واستقر فيها حيث أنشأ فرقة البرلينر إنسامبل المسرحية وظل يكتب للمسرح ويقوم بالإخراج إلى أن لفظ آخر أنفاسه فى ١٤ أغسطس ١٩٥٦.

هذه نبذة موجزة عن برتولت بريشت المؤلف والمخرج المسرحى ونظريته فى المسرح الملحمى. أما المسرحية التى سنتناولها بشئ من التفصيل فهى مسرحية «حياة جاليليو» التى تعتبر واحدة من أهم أعماله والتى تتجلى فيها جميع خصائص المسرح الملحمى.

مسرحية «حياة جاليلو»

كتب بريشت مسرحية «حياة جاليليو» بين عامى ١٩٣٨، ١٩٣٩ أثناء وجوده بالدنمرك بعد أن غادر ألمانيا هربا من الاضطهاد النازى. وكانت الأنباء قد تواترت عن نجاح العالم الألمانى أوتو هان فى تفجير ذرة اليورانيوم، وهكذا دخلت البشرية

فى عصر جديد هو «عصر الذرة» مما جعل بريشت يسترجع تاريخ العصر الجديد الذى خلقته اكتشافات العالم الإيطالى جاليليو فى علم الفلك فى القرن السابع عشر والتى أيدت أفكار كوبر نيكوس عن النظام الكونى.

وعندما انتقل بريشت من الدنمرك إلى الولايات المتحدة الأمريكية كان العالم قد تغير وانتشرت الحرب فى كل مكان وأصبحت البشرية على شفا الفناء.

وفى الولايات المتحدة الأمريكية التقى بريشت بالممثل الأمريكى الكبير تشارلز لوتون فشرع الاثنان فى إعادة صياغة المسرحية. وهكذا ظهرت النسخة الأمريكية من «حياة جاليلو» الذى قام لوتون بتجسيد شخصيته على خشبة المسرح الأمريكى فى عام ١٩٤٧، أى بعد مضى عامين على إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناجازاكى وانتهاء الحرب العالمية الثانية.

جاليلو فى جامعة بادوا بإيطاليا

نحن الآن فى عام ١٦٠٩، وفى مكتب جاليلو أستاذ الرياضيات بجامعة بادوا الذى يحاول أن يشرح للصبى الصغير أندريا ابن مديرة المنزل، النظام الجديد للكون الذى كان العالم كوبر نيكوس قد اكتشفه قبل ذلك بنحو قرن من الزمان. يقول جاليليو لأندريا :

جاليليو : خلال ألفى عام اعتقد الناس أن الشمس وجميع الأجرام السماوية تدور حولهم. البابا والكرادلة، الأمراء والعلماء، الربابنة والتجار، بائعات السمك وتلاميذ المدارس اعتقدوا أنهم مستقرون فى هذه الكرة البلورية بلا حراك. ولكن الزمن القديم قد انقضى ونحن الآن فى عصر جديد. منذ مائة عام وكأن البشرية تنتظر شيئا ما. فقد ضاقت المدن والعقول أيضا، وساد الاعتقاد فى الخرافات وتفشى الطاعون. لكنه يقال الآن: إذا كانت هذه هى الحال فإنها لن تدوم، لأن كل شئ يتحرك ياصديقى. أنا أميل إلى الاعتقاد بأن التطور قد بدأ بالسفن. فمنذ الأزمنة السحيقة كانت السفن تزحف على امتداد الشواطئ، وفجأة أخذت تغادر الشواطئ وتخرج إلى عرض البحار. وشاع فى قارتنا القديمة أنه توجد

قارات جديدة ما إن سافرت إليها سفننا حتى دوت فى تلك القارات ضحكة عالية. إن البحر المهول الرهيب ليس إلا بركة متواضعة. ومن ثم نشأت رغبة عارمة فى البحث عن أصل كل الأشياء: لماذا يسقط الحجر إذا جعلناه يفلت من يدنا؟ ولماذا يرتفع عندما نقذفه إلى أعلى؟ فى كل يوم يكتشف شئ جديد. ولكن الذى يمكن اكتشافه لايزال أكثر بكثير. وهكذا يتبقى للأجيال اللاحقة أشياء كثيرة لكى يكتشفوها. إن ما فى الكتب القديمة لم يعد يفى بحاجة الإنسان، فقد حل الشك الآن محل العقيدة التى رسخت ألف عام. الناس جميعا يقولون: نعم إن ذلك موجود فى الكتب، ولكن دعونا نرى بأنفسنا. إن أكثر الحقائق احتراما أصبحت محل السخرية الآن، والذى لم يكن محل شك أبدا أصبح الآن موضعا للشك. لقد هبت ريح عاتية أخذت تنزع الملابس الموشاة بالذهب التى يرتديها الأمراء والقساوسة، فأصبحت سيقانهم السمينة منها والنحيفة واضحة للأعين. إنها سيقان مثل سيقاننا. لقد ظهر أن السموات خاوية وهذا أحدث ضحكا وابتهاجا. أما على الأرض فقد أخذ الماء يسير المغازل الجديدة، وفى مصانع السفن ومصانع الحبال والأشرعة توجد خمسمائة ذراع تعمل كلها بنظام جديد. إنى أتنبأ بأنه سوف يوجد فى حياتنا من يتحدثون فى الأسواق عن علم الفلك، وحتى أولاد بائعات السمك سيذهبون إلى المدارس. إن مواطنينا المتعطشين إلى الاكتشافات الجديدة سيبتهجون بعلم الفلك الجديد الذى يبشر بأن الأرض تدور. لقد قيل دائما إن النجوم مثبته فى قبة من البلور تمنعها من السقوط. أما اليوم فقد استجمعنا شجاعتنا وتركناها تسبح فى الفضاء بحرية وبلا توقف، تماما مثل سفننا التى تتحرك بحرية وبدون توقف. والأرض تدور مبتهجة حول الشمس، وبائعات السمك والتجار والأمراء والكرادلة وحتى البابا نفسه، كلهم يدورون معها!

إن جاليلو، ذاك العالم العظيم يريد أن يكرس للبحث العلمى كل وقته، ولكنه لا يستطيع. إنه مضطر أن يدرس الرياضيات بجامعة بادوا لكى

يحصل على ما يسد رمقه، ولكن مرتبه لا يكفيه، فهو رجل شره يحب الأكل ويستمتع بشرب النبيذ الجيد. وهو يشكو من قلة المال وقلة الوقت اللازمين للبحث العلمى. ولذلك فقد قدم التماسا إلى الجامعة لكى يزيدوا مرتبه، إلا أن أمين الجامعة يخبره بأنه لا يستطيع أن يزكى التماسه، خاصة وأن محاضرات الرياضة لا تجذب إلى الجامعة جمهورا، كما أنها ليست ضرورية مثل الفلسفة أو نافعة كاللاهوت. ويلفت أمين الجامعة نظر جاليليو إلى أنه يكفيه أن جامعة بادوا تضمن حرية البحث للعاملين بها، ولا تحرقهم مثلما فعلت روما مع العالم جيوردانو برونو عندما حاول أن ينشر نظرية كوبر نيكوس.

ويعلم جاليليو أنهم فى هولندا توصلوا إلى صنع منظار مكبر يتكون من قصبة طويلة بها عدستان إحداهما مقعرة والثانية محدبة، فيرسل أندريا، ابن مدبرة المنزل، إلى صانع العدسات ليحضر عدستين، وهكذا يصبح لدى جاليليو منظار مكبر يمكنه أن يرصد به حركات الكواكب والنجوم. ويحاول جاليليو أن يستغل هذا المنظار فيتقدم به إلى دوج البندقية وأعضاء مجلس الشيوخ زاعما أنه من اختراعه. ويهنئه أمين الجامعة على اختراعه ويخبره بأن زيادة مرتبه أصبحت الآن مضمونة.

ويعد بضعة شهور يكتشف جاليلو بمنظاره أن القمر كوكب مظلم مثل الأرض وأن كلا من الكوكبين تضيئه الشمس.

جاليليو : حتى الآن يسود الاعتقاد بأن الأرض هى مركز الكون. ولكن ما رأيته من خلال هذا المنظار يثبت أن الأرض تدور حول الشمس، وعلى ذلك لم تعد الأرض هى مركز الكون وبالتالى لم تعد الكنيسة أيضا مركز الكون!

ويحذره أحد أصدقائه من العواقب الخطيرة لاكتشافاته هذه ولكن جاليلو ليس رجلا سياسيا فيجيبه قائلا:

جاليليو : انى أؤمن بالإنسان، وهذا يعنى أننى أؤمن بعقله. بدون هذا الإيمان ما كانت لدىّ القدرة على أن أنهض من فراشى فى الصباح. لقد اكتشفت بضع بقع صغيرة معتمة على الجانب الأيسر لكوكب كبير. لابد أن أوجه

إليها الانتباه بأية طريقة. ربما اسميتها كواكب المديتشي نسبة إلى دوق فلورنسا العظيم. ربما نرحل إلى فلورنسا، فقد أرسلت إلى دوقها العظيم متوسلا إليه أن يعيننى فى قصره.

ولكن صديقه يبدى استهجانه أن يتوسل جاليليو إلى دوق فلورنسا الطفل الذى يبلغ من العمر تسع سنوات فيقول جاليليو :

جاليليو: يا عزيزى. إنى بحاجة إلى التفرغ. أنا محتاج إلى براهين. وأريد طواجن اللحم وسيكون لدىّ الوقت، الوقت، الوقت، لكى أعكف على براهينى.

جاليليو فى فلورنسا

ويستجيب دوق فلورنسا إلى توسلات جاليليو الذى يرحل إلى فلورنسا ليعمل أستاذا للرياضيات بالجامعة، ويدعو جاليليو الدوق وبعض أساتذة الجامعة لكى يشاهدوا بأعينهم فى المنظار المكبر الكواكب الجديدة التى اكتشف وجودها ومن أهمها توابع المشترى، ولكن أولئك الأساتذة يرفضون استخدام المنظار كما يرفضون مجرد احتمال وجود مثل هذه الكواكب. إنهم لا يريدون أن يتزحزحوا قيد أنملة عن إيمانهم بتعاليم أرسطو القديمة التى تقول بأن الأرض هى مركز الكون، وإزاء ذلك التعنت الغبى يلتفت جاليليو إلى دوق فلورنسا ويقول له:

جاليليو: يا صاحب السمو! فى هذه الليالى تصوب المناظير إلى السماء فى كل أرجاء إيطاليا. إن توابع المشترى لم يرها أحد من قبل مع أنها موجودة، وإذا عرف ذلك رجل الشارع فإنه سيستنتج أنه يمكن وجود أشياء كثيرة أخرى لو أنه فتح عينيه فقط، وأنتم ملزمون إزاءه بتأكيد هذا. المسألة ليست مسألة تحركات كواكب هى التى جعلت إيطاليا كلها ترهف السمع، بل إنها فى الخبر الذى هز تعاليم محترمة من المعتقد أنها ثابتة لا تتغير، وكل واحد يعرف أنه يوجد من هذه التعاليم الشىء الكثير. أيها السادة، لا تجعلونا ندافع عن تعاليم مهزوزة.

وينتهى هذا المشهد بأن يعد كبير أمناء البلاط باستطلاع رأى سيادة الأب كريستوفر كلافيوس، الفلكى الأول فى المجمع البابوى بروما.

ثم يكتسح وباء الطاعون المدينة ويهرب الناس إلى مكان آخر، ولكن جاليليو يظل عاكفا على أبحاثه غير عابئ بالوباء.

المجمع الرومانى يقرر بطلان آراء جاليلو

وفى عام ١٦١٦ يجتمع المجمع الرومانى فى معهد أبحاث الفاتيكان لكى ينتظر قرار كلافيوس أعظم علماء الفلك فى إيطاليا، وفى الوقت الذى كان فيه أعضاء المجمع الرومانى يتهكمون بسخرية لاذعة على جاليليو وأبحاثه كان الأب كلافيوس ينظر من خلال المنظار إلى النجوم والأفلاك والكواكب فى السماء. وفى لحظة ما يفتح الباب ويدخل كلافيوس العظيم فيخترق القاعة التى بها العلماء مسرعا صامتا دون أن ينظر إلى أحد ويتكلم مع راهب يقف بباب الخروج قائلا له «صحيح، إنه على حق». ويغادر الجميع القاعة مضطربين إلا أن راهبا صغيرا من لجنة التحقيق التى يرأسها كلافيوس يبقى واقفا إلى جوار جاليليو ويهمس فى أذنه قائلا:

الراهب: يا سيد جاليليو.. الأب كلافيوس قال قبل أن يذهب: الدور الآن على رجال اللاهوت لكى يبينوا كيف سيعيدون تركيب أبراجهم السماوية. لقد انتصرت.

جاليليو: ليس أنا الذى انتصر. إنه العقل الذى انتصر.

ولكن بالرغم من قرار كلافيوس قرر المجمع المقدس أن تعاليم كوبر نيكوس التى تقضى بأن الشمس لا تتحرك وأنها مركز الكون، وأن الأرض هى التى تتحرك وهى ليست مركز الكون - قرر المجمع المقدس بأن هذه التعاليم باطلة وغير مقبولة وملحدة، وقد كلف أحد الكرديناالات بإبلاغ جاليليو هذا القرار ونصحه بأن يتخلى عن آرائه.

ويشعر جاليليو بخيبة الأمل وأنه يستحق الرثاء، وأنه إنسان ضائع، لا حول له ولا قوة ولا مستقبل، وفى أحد الأيام يأتى لزيارته الراهب الصغير الذى كان قد هنأه بانتصاره.

الـراهـب: يا سيد جاليليو، لم تغمض عينى منذ ثلاث ليال. لم أعرف كيف أوفق بين قرار المجمع المقدس الذى قرأته وبين ما رأيته بعينى من توابع المشترى، لذا قررت أن أتلو القداس اليوم مبكرا وأن أحضر إليكم.

جاليليو: لتخبرنى أنه ليس للمشترى توابع؟

الـراهـب: كلا. لقد نجحت فى أن أعرف الحكمة من هذا القرار، لقد كشف لى عن الأخطار التى تحيق بالبشرية نتيجة للأبحاث التى أطلقت لها الحرية أكثر مما ينبغى، وقررت أن أهجر علم الفلك، وأنه ليهمنى حقا أن أبصرك بالبواعث التى يمكن أن تحمل فلكيا على غض النظر عن متابعة نظرية معينة.

جاليليو: إن مثل هذه البواعث لم تغب عنى.

الـراهـب: إنى أفهم إحساسك بالمرارة، أنت تفكر فى الوسائل غير العادية التى تقدر عليها الكنيسة.

جاليليو: قل بصراحة آلات التعذيب.

الـراهـب: لكنى أريد أن أذكر أسبابا أخرى، واسمح لى أن أتحدث عن نفسى. لقد نشأت كابن لأحد الفلاحين فى الريف. الناس هناك بسطاء. إنهم يعرفون كل شىء عن شجرة الزيتون، أما عن غير ذلك فلا يعرفون إلا القليل. أثناء مراقبتى لأوجه كوكب الزهرة أستطيع أن أرى أبى وأمى أمامى يجلسان مع أختى بجانب الموقد ويتناول الجميع غذاءهم من الجبن. أستطيع أن أرى عوارض السقف فوقهم وقد أضحت سوداء من الدخان الذى تراكم عليها خلال مئات السنين. وأستطيع أن أرى بوضوح أيديهم الخشنة التى أهلكها العمل والملاعق الصغيرة التى يمسكون بها. إن حالتهم لا تسر ولكن حتى فى شقائهم يكمن نظام معين. فهناك الواجبات الدورية ابتداء من تنظيف الأرض فى موسم الزيتون إلى ميعاد دفع الضرائب، إن ما ينزل بهم من الأحداث المؤلمة منتظم، انحنى ظهر والدى، لم ينحن فجأة بل شيئا فشيئا مع ربيع كل عام فى حقول الزيتون، ونفس الشىء حدث لأمى التى فقدت أنوثتها

بالتدريج مع حالات الولادة المنتظمة المتكررة، إنهم يستمدون القوة لكى يصعدوا الطرق الوعرة حاملين سلالهم وقد تصبب عرقهم، ولكى ينجبوا أطفالهم، بل ولكى يتناولوا طعامهم، يستمدون هذه القوة بدافع من شعور الاستمرار والضرورة الذى يحسون به من رؤية الأرض التى تنبت أشجارا خضراء جديدة كل عام، ومن رؤية الكنيسة الصغيرة، والاستماع إلى نصوص الإنجيل فى أيام الآحاد. لقد تأكد لهم أن عين الله ترعاهم مهتمة فى قلق بأن يكون المسرح العالمى كله قائما حولهم، لكى يستطيعوا وهم العاملون فيه، أن يتقنوا أدوراهم الكبيرة أو الصغيرة. ماذا يقول أهلى لو عرفوا منى أنهم يعيشون فوق كتلة صخرية تدور بدون انقطاع فى الفضاء الخالى حول كوكب آخر، يعيشون فوق كوكب يعتبر أقل شأنا من كواكب أخرى كثيرة! ما حاجتهم الآن إذن لمثل هذا الصبر وهذا الرضا بشقائهم؟ كلا، إننى أرى الرعب فى نظراتهم، وأرى الملاعق تسقط من أيديهم فوق صينية الموقد، أرى كيف يشعرون بالغش والخديعة، يقولون ليست هناك عين إذن ترعانا، يجب أن نرعى أنفسنا بأنفسنا، نحن الجهلة والعجزة والمستهلكين. لا أحد اختصنا بدور سوى هذا الدور الأرضى المحزن فوق كوكب تابع ضئيل لايدور حوله شىء. لا معنى إذن لتعاستنا، ليس الجوع دليلا على قوة الاحتمال، وإنما هو نتيجة لعدم وجود شىء يؤكل. أتفهم الآن أننى أستخلص من قرار المجمع المقدس حنان الأم النبيلة وطيبة النفس العظيمة؟

جاليليو: طيبة النفس! ربما تعنى فقط أنه لا يوجد شىء هنا، فالنبيذ قد شرب، وشفاههم جافة، وهم يريدون تقبيل ثوب القسيس! لماذا إذن لا يوجد شىء هنا؟ لماذا يكون النظام فى هذا البلد نظام صندوق فارغ؟ والضرورة ليست إلا العمل حتى الموت بين مزارع الكروم وفى حقول القمح! إن الفلاحين يدفعون ثمن الحرب التى يشنها خليفة يسوع الوديع فى أسبانيا وألمانيا. لماذا يضع الله الأرض فى مركز الكون؟

ليكون كرسى بطرس الرسول فى وسط الأرض؟ أنت على حق، إن الأمر لا يتعلق بالكواكب ولكن بحالة الفلاحين. هل تعرف كيف تنتج المحارة لآلئها؟ عندما يعتريها مرض خطير تختزن جسما غريبا، ذرة رمل مثلا، فى كرة مخاطية. إنها تفقد حياتها تقريبا فى هذه العملية. اللعنة على اللآلىء. إنى أفضل عليها المحارات السليمة. إن الفضائل ليست مرتبطة بالشقاء يا عزيزى. لو أن أهلك كانوا فى يسر وسعادة لاستطاعوا أن يطوروا فضائل اليسر والسعادة. إن فضائل المنهكين تنبع من الحقول المنهكة وأنا أرفضها. إن مضخاتى الجديدة تستطيع أن تصنع هنا من العجائب ما هو أكثر إعجازا من كدحكم الذى يثير الضحك والذى هو فوق طاقة البشر. كونوا مثمرين وتكاثروا لأن الحقول جدباء والحروب تلتهمكم. هل ينبغى علىّ أن أكذب على أهلك؟

الراهب: إن أعظم البواعث التى توجب علينا الصمت هى الراحة النفسية للتعساء.

جاليليو: أتريد أن ترى إحدى الساعات التى أحضرها صباح اليوم حوذى الكادرينال بيلارمين مكافأة لى لكى أترك على سبيل المثال والديك الطيبين فى راحة نفسية؟ لو أننى على استعداد لأن ألزم الصمت لكانت بواعث البحث عن رغد العيش والخلاص من الاضطهاد أحط البواعث جميعا.

الراهب: يا سيد جاليلى، إننى قس.

جاليليو: أنت أيضا عالم فيزياء. وأنت ترى أن لكوكب الزهرة أوجها. لا يمكن أن تغير مجموع زوايا المثلث مثلا تبعا لاحتياجات الكرسى البابوى.

الراهب: ولكن ألا ترى أن الحقيقة يمكن أن تشق طريقها بدوننا؟

جاليليو: لا، لا، لا. إن الحقيقة تشق طريقها بقدر ما ندفعها نحن، انتصار العقل لا يمكن أن يكون سوى انتصار العقلاء. لقد سبق أن وصفت فلاحى ريفكم بأنهم كالطحالب التى فوق أكواخهم. ولكن كيف يمكن القول بأن مجموع زوايا المثلث قد يتعارض مع احتياجاتهم؟ إنهم إذا كانوا لا

يتحركون ولا يتعلمون التفكير فلن تفيدهم أحسن وسائل الريّ في شيء.
ياللشيطان. إني أرى صبر أهلك الإلهي، ولكن أين غضبهم الإلهي؟

الراهب: إنهم متعبون.

جاليليو: هل أنت عالم فيزياء يا بني؟ خذ هذه المخطوطات. توجد فيها الأسباب، لماذا يتحرك البحر في مد وجزر. لكن لاينبغي أن تقرأ هنا. هل تسمح؟ آه. إنك تقرأ فعلا؟ إنك إذن عالم فيزياء (بينما يستغرق الراهب في القراءة يقول جاليليو هامسا) هذه تفاحة من شجرة المعرفة. إنه يحشرها فعلا في فمه. إنه ملعون إلى يوم القيامة، لكنه لابد أن يحشرها في فمه. ياله من شره شقي.

انتشار تعاليم جاليليو بين الشعب

وبعد ثمانية أعوام من الصمت يعتلي عرش البابوية بابا جديد كان عالما من العلماء، فيتشجع جاليليو ويعاود بحوثه في الميدان المحظور، البقع الشمسية ويزداد طموحه فيكتب كتبه العلمية بلغة الشعب وليس باللغة اللاتينية، وفي السنوات العشر التالية تنتشر تعاليم جاليليو بين الشعب، ويتلقف المؤلفون والمنشدون آراءه الجديدة. وفي عام ١٩٣٢ يختار كثير من مدن إيطاليا علم الفلك موضوعا لكرنفال الحرف.

ومع ذلك فإن اعتداد جاليليو بنفسه وعناده وثقته بأن البابا الجديد العالم سيقف في صفه، كل ذلك جعله لا يرى النتائج الخطيرة التي يمكن أن يتمخض عنها اندفاعه في ميدان البحث العلمي.

جاليليو ينكر تعاليمه

وفي عام ١٦٣٣ تطلب محكمة التفتيش من العالم ذي الشهرة العالمية أن يحضر إلى روما. ويحاول جاليليو أن يقابل دوق فلورنسا لعله أن يجد لديه ملاذا، إلا أن الدوق لم يستقبله استقبالا حسنا بل أرسل إليه موظفا يقول له:

«يا سيد جاليليو، لقد كلفت بأخبارك بأن القصر الفلورنسي لم يعد قادرا على معارضة محكمة التفتيش في استجوابك في روما».

وفى روما يودعونه فى السجن ثلاثة وعشرين يوما ويعرضون عليه أن يختار بين آلات التعذيب وبين إعلان إنكاره لكل تعاليمه. وفى قصر سفير فلورنسا فى روما يجتمع تلاميذ جاليليو فى انتظار الأخبار. وعلى رأس هؤلاء التلاميذ أندريا ابن مدبرة منزل جاليليو، وصانع العدسات، والراهب الصغير. ويحضر أحد الأشخاص ليخبرهم بأنهم يتوقعون أن ينكر السيد جاليليو تعاليمه فى جلسة محكمة التفتيش، وسيدق الجرس فى كنيسة القديس مرقص فى تمام الساعة الخامسة ثم يعلن نص الإنكار، إلا أن التلاميذ لا يصدقون ذلك. إن لهم ثقة تامة فى أن جاليليو لا يمكن أن يتنازل عن آرائه. ولكن ما أن تمضى ثلاث دقائق بعد الخامسة حتى يدق جرس الكنيسة ويسمع صوت المنادى وهو يقرأ نص إنكار جاليليو.

صوت جاليليو: (مع دق الجرس) أنا جاليليو جاليلى مدرس الرياضة والفيزياء فى فلورنسا أقسم إننى أنكر ما علّمته من أن الشمس مركز الكون وأنها ثابتة فى مكانها، وأن الأرض متحركة وليست المركز. أقسم إننى أنكر وألعن بقلب مخلص وعقيدة مخلصة كل هذه الأخطاء وهذا الإلحاد، وبالمثل كل خطأ آخر وكل رأى آخر يخالف تعاليم الكنيسة المقدسة.

ويعلق أندريا على ذلك الإنكار قائلا:

أندريا: بئس ذلك البلد الذى ليس فيه أبطال.

وهنا يدخل جاليليو وقد ضعف بصره وغيرته المحاكمة تماما حتى أصبح التعرف عليه من الصعوبة بمكان. ويدير الجميع له ظهورهم فيرد على كلام أندريا بقوله:

جاليليو: كلا. تعيس ذلك البلد الذى يحتاج إلى أبطال.

أيام جاليليو الأخيرة

ويعيش جاليليو ابتداء من ١٦٣٣ حتى وفاته فى عام ١٦٤٢ فى منزل ريفى بالقرب من فلورنسا سجينا بأمر محكمة التفتيش. وفى أحد الأيام يحضر أندريا لزيارته.

جاليليو: لا أعرف لماذا أتيت يا أندريا. لتثيرنى؟

أنـدريـا: أفضل ألا أثيرك يا سيد جاليليو.

جاليليو: لقد انتهيت من كتابة «المحاورات».

أنـدريـا: ماذا؟ الأحاديث الخاصة بفرعين جديدن من فروع المعرفة: الميكانيكا وقوانين السقوط هنا؟

جاليليو: آه. إنهم يعطوننى الورق والقلم، ولكنهم يحموننى من العواقب الوخيمة باحتجاز ما أكتبه صفحة صفحة.

أنـدريـا: فرعان جديدان من فروع المعرفة كأنهما مفقودان!

جاليليو: سيفرح العلماء عندما يسمعون أننى غامرت بالبقية من راحتى البائسة لكى أكتب نسخة احتفظت بها، وقد استنفدت آخر بصيص من نور الليالى الساطعة لمدة ستة شهور.

أنـدريـا: أين هى؟

جاليليو: إنها موجودة فى نموذج الكرة الأرضية، يمكنك أن تأخذها على مسئوليتك الخاصة.

أنـدريـا: (يتصفح النسخة) آه ها هي. سأقرأها. «المحاورات. إن غرضى هو أن أؤسس علما جديدا كل الجدة يتعلق بموضوع قديم جدا، بالحركة. لقد اكتشفت بالتجارب بعض خواصها الجديرة بالمعرفة. رائع هذا سيقيم فيزياء جديدة.

جاليليو: أخفها تحت ردائك.

أنـدريـا: وكنا نظن أنك ارتددت! أنت أخفيت الحقيقة عن العدو. وفى مجال الأخلاق أيضا كنت تسبقنا بمئات السنين.

جاليليو: وضح ذلك يا آندريا.

أنـدريـا: كنا نقول إنك ستموت ولن تنكر أبدا، ثم جئت أنت وقلت: لقد أنكرت ولكنى سأعيش.

قلنا: يداك ملطختان، فقلت اليد الملطخة أفضل من الفارغة.

جاليليو: (بتأمل) اليد الملطخة أفضل من الفارغة. علم جديد وأخلاق جديدة.

أنـدريـا: لقد راق لك أن تنكر تعاليمك. كان يجب أن أعرف أنك انسحبت من شجار سياسى.لكى تتابع العمل الحقيقى للعلم. لقد انتهزت التفرغ لكى تكتب عملا علميا ما كان غيرك يستطيع أن يكتبه، فلو أنك انتهيت فى هالة من النيران فوق المحرقة لكان الآخرون هم المنتصرين.

هم المنتصرون فعلا، ولا يوجد عمل علمى يستطيع رجل واحد أن يكتبه.

جاليليو: لماذا أنكرت إذن؟

أنـدريـا: أنكرت لأننى خفت العذاب البدنى.

جاليليو: (مندهشا) كلا!

أنـدريـا: لقد أرونى آلات التعذيب.

جاليليو: إذن لم تكن هناك خطة؟

أنـدريـا: كلا، لم تكن هناك خطة.

جاليليو: وهكذا تكشفت شخصية جاليليو وانزاح عنها القناع. لم يكن جاليليو شهيدا ولم يكن كذلك بطلا. وقد أدان نفسه بنفسه عندما قال لأندريا بعد ذلك:

جاليليو: لقد خنت مهنتى، والإنسان الذى يفعل ما فعلته لا يمكن أن يوضع فى مصاف العلماء!

كان جاليليو إنسانا عاديا ضعيفا، ولكن هل نستطيع أن ندينه كما أدان هو نفسه؟

لقد رأيناه أحيانا إنسانا متزلفا. وأحيانا كان عاديا، وفى أحيان أخرى كان حريصا وصريحا أيضا. ولكنه فى جميع هذه الأحوال كان يؤثر فينا بشخصيته القوية الجذابة.

كان جاليليو يعرف نقط ضعفه وقد اعترف بها فى بساطة نادرة. ولعل ما يغفر له كل أخطائه شجاعته وصراحته فى النقد الذاتى، وعزوفه عن إضفاء صفات البطولة على نفسه، وكتابته للمحاورات وهو ضعيف البصر على بصيص خافت من الضوء، ذلك الكتاب الذى هربه أندريا معه إلى هولندا فاستطاع العلماء بعد ذلك أن يؤسسوا على هديه علم

الميكانيكا. وأخيرا وليس آخرا أنه كان فى أبحاثه العلمية يهدف دائما إلى غرض نبيل. وفى هذا المقام لا يمكننا أن نغفل قول جاليليو: «إنى أعتبر أن الغرض الوحيد للعلم هو تخفيف عناء الوجود الإنسانى.
والآن وقد قارب الكتاب على الانتهاء لست أجد ختاما أفضل له من عرض المسرحية التى حفزتنى على دراسة اللغة الألمانية وآدابها والمسرح الألمانى بوجه خاص، وهى المسرحية التى أشرت إليها فى مقدمة الكتاب.

مسرحية الاستثناء والقاعدة

كتب برتولت بريشت هذه المسرحية فى عام ١٩٣٠ وهى تنتمى إلى مرحلة المسرحيات التعليمية التى كانت تعرض فى المسارح الصغيرة، التى لاتعتمد على الآلية الضخمة الموجودة فى المسارح الكبيرة، والتى كانت تتردد عليها طبقة الناس العاديين. لذلك تميزت هذه المسرحية بقلة عدد الشخصيات والتواضع فى المناظر.

يندد برتولت بريشت فى هذه المسرحية بالنظام الرأسمالى للاقتصاد حيث يسود الحقد وعدم الثقة بين العمال وصاحب العمل، ومن هنا تصبح المعاملات الإنسانية هى الاستثناء، وتصبح العلاقات اللإنسانية هى القاعدة. ويقول بريشت بهذا الصدد:

«على المشاهدين أن يفتحوا عيونهم، ويتأملوا جيدا سلوك الشخصيات. وعندما يشعرون بالغرابة حيث لاشئ غريب، ويحسون بعدم الوضوح عندما يكون كل شئ عاديا، ولايقدرون على الفهم عندما يسير كل شئ تبعا للقاعدة.... عندما يدرك المشاهدون كل ذلك ينبغى عليهم أن يسعوا لتغيير هذا الوضع اللا إنسانى. إن القاعدة هى الاستغلال، وعندما يصل المشاهدون إلى إدراك هذا الاستغلال ينبغى عليهم أن يجدوا له العلاج».

فى مسرحية «الاستثناء والقاعدة» يقوم أحد التجار برحلة شاقة خطرة. كان يريد أن يحصل على امتياز استخراج البترول فى مدينة «أورجا»، ولذلك كان يتحتم

عليه السفر إليها. ونظرا لأن بعض المنافسين له كانوا يريدون أن يحققوا نفس الهدف فقد كان يتحتم عليه أن يصل إلى المدينة قبلهم. لذلك استأجر دليلا لكى يدله على الطريق وحمالا ليحمل له حقائبه وكان يحثهما على الإسراع بطريقة غاية فى القسوة.

وفى محطة «هان» يلتقون بشرطة الداورية قبل الوصول إلى صحراء «ياهى». ويحاول التاجر، لأسباب وقتية، تحسين علاقته مع الدليل فيدخن معه سيجارة قائلا له إن مثل هذه الرحلة تقرب المسافرين بعضهم مع بعض، ولكنه يشير مع ذلك إلى الفروق التى تسود العالم. فهناك فرق بين الأعلى والأسفل، بين الغنى والفقير، وبين السيد والعبد.

ويتحدث التاجر عن طرق السكك الحديدية التى ستنشأ فى المنطقة بعد الثراء الذى سيحل عليها بسبب البترول.

بعد ذلك يدور حديث بين الدليل والحمال، فيقول الدليل أنه لن يُستخرج بترول ولن تُشق طرق للسكك الحديدية. وعلى ذلك فان فرصة ثراء المنطقة التى يتحدث عنها التاجر غير قائمة، وكل مافى الأمر أنه يريد فقط الحصول على امتيازالبترول. لقد سمع أن من يعثر على البترول يُخفى أمره عن الناس ومن يقع على بئر يتدفق منها البترول يرشوه الناس بالمال ليسدوا فمه. وهذا هو السر فى لهفة التاجر، فليس البترول هو مايريد، بل المال لكى يسكت.

ويسترسل الدليل والحمال فى الحديث عن متاعب الرحلة ومشقة الطريق. وعندما يلاحظ التاجر أن الدليل والحمال يتحدثان مع بعضهما بعضا يظن بهما الظنون. لقد سمع الدليل وهو يقول للحمال إنه ليس من السهل عبور النهر، وإن الأمر قد يقتضى أن ينتظر الأنسان ثمانية أيام قبل أن يستطيع عبوره، وهذا بالطبع يحبط خطته لأنه يريد الوصول إلى هدفه بأسرع مايمكن قبل أن يصل إليه المنافسون الآخرون. ويعتقد التاجر أن الدليل قد أصبح خطرا عليه، وأنه عندما يصلون إلى الصحراء سيتحد الدليل مع الحمال ضده، وحينئذ سيدخل فى معركة غير متكافئة يكون فيها هو وحده ضد اثنين. وعلى ذلك يقرر التاجر أن يعطى الدليل حسابه

ويصرفه إلى حال سبيله بحضور صاحب الفندق فى مدينة هان ليكون شاهدا على ذلك. ولكن قبل الرحيل يحذر الدليل الحمال من غدر التاجر ويعطيه زمزمية الماء التى معه ناصحا إياه بالاحتفاظ بها لنفسه لأن التاجر لن يتورع عن أخذ زمزمية الحمال إذا احتاج إليها. ويطلب التاجر إلى صاحب الفندق أن يشرح للحمال كيفية الوصول إلى أورجا.

إلا أن الحمال يشعر بالقلق لأن التاجر رآه يتحدث مع الدليل، وإذا حدث أنه لم يعطه أجره فلن يستطيع أن يفعل شيئا لأنه ليس عضوا فى نقابة. وتتحقق مخاوف الحمال فى المشاهد التالية، إذ أن كل شئ يفعله يحدث ريبة عند التاجر مع أنه لايوجد أى سبب حقيقى لهذه الريبة. عندما يغنى الحمال يمنعه التاجر من الغناء، وعندما يحدثه التاجر عن اللصوص وقطاع الطريق يزيل الحمال آثار أقدامهما على الرمال لكيلا يهتدى بها اللصوص، ومع ذلك فان التاجر تزداد ريبته فى الحمال.

وتتعرض العلاقة بين التاجر والحمال مرة أخرى للاختبار عند وصولهما إلى النهر ومحاولة عبوره، خاصة وأن الحمال لايجيد السباحة. يتحدث التاجر عن أهمية الرحلة لنمو المنطقة وتطورها وعن الثراء الذى سوف يعم على المنطقة. ولكن الحمال يدرك أنه بعد عبور النهر سيذهب التاجر لإنجاز مهمته وسيفوز بالثروة، أما هو فستتقطع أنفاسه دون أن يحصل على شئ. وعندما يطلب الحمال إلى التاجر أن يستريح بعض الوقت ليستطيع أن يعبر النهر ينتهره التاجر ويهدده بمسدسه ويرغمه على عبوره بالرغم من هديره الجارف. ويبرر التاجر سلوكه اللا إنسانى بقوله: «الإنسان ينتصر على الصحراء وعلى النهر وعلى نفسه لكى يحصل على البترول الذى تحتاجه الإنسانية».

وبالرغم من أن الحمال كسرت ذراعه عندما اصطدمت بجذع شجرة أثناء عبوره النهر، إلا أنه ينصب الخيمة للتاجر. ومع ذلك فإن ألم الحمال وتعاسته لايثيران عند التاجر أى ذرة من الشفقة، بل على العكس يثيران لديه الاحتقار. ويعبر التاجر عن احتقاره للحمال بقوله: «إن الذين يشبهون هذا الحمال أناس فاشلون،

وهؤلاء أنا أنبذهم» «ثم يبدأ التاجر فى انشاد أغنية يعبر بها عن مشاعره وفلسفته فى الحياة:

«الرجل العليل يموت والرجل القوى يقاتل.

هذه سنة الحياة.

نمد أيدينا للقوى ولانساعد الضعيف.

وهذه سنة الحياة.

الذى يسقط دعه يسقط واضربه بيديك وقدميك.

لأن هذه هى سنة الحياة.

إن الله الذى خلق الأشياء خلق السيد والعبد.

عندما تنجح يمدحك الناس وعندما تفشل يسخرون منك.

هذه سنة الحياة».

وعندما ينتهى الحمال من نصب الخيمة يأمره التاجر بأن يدخل إلى الخيمة ويستريح فيها. إن التاجر لم يفعل ذلك بسبب الشفقة على الحمال وإنما بسبب الشك فيه والخوف منه: ويسترجع التاجر مافعله مع الحمال فيجد أن كل أفعاله معه تستدعى أن يحقد الحمال عليه وأن يفكر فى قتله، فقد عامله التاجر بكل القسوة أثناء الطريق وكان يضربه إذا ماأضناه التعب. وعندما رآه يتحدث مع الدليل طرد الدليل. وعندما أراد الحمال أن يزيل آثار أقدامهما من الرمال خوفا من اللصوص وقطاع الطرق اتهمه التاجر بالغدر وسوء النية. وعندما تردد الحمال فى عبور النهر هدده التاجر بتسديد مسدسه إلى ظهره. إن التاجر لايعتقد أن الحمال رجل مسالم أو أنه يمكن أن يصفح عما فعله التاجر معه، ولذلك تساوره الريبة من الحمال والخوف من أن يبيت معه فى نفس الخيمة.

ويضل الحمال الطريق فيضربه التاجر ويطلب إليه أن يعطيه زمزميته، ثم يقتسم الماء معه متظاهرا بالشفقة عليه قائلا للحمال إن من حقه أن يحتفظ بالماء كله

لنفسه مادام قد ضل الطريق. وبعد أن يتوارى التاجر من الحمال يشرب من زمزميته الخاصة فى السر معتقدا أنه لو رآه الحمال وهو يشرب لقتله. لقد تجمعت أسباب كثيرة لدى الحمال للانتقام من التاجر، هكذا يرى التاجر الذى ازدادت شكوكه وظنونه السيئة بالحمال لدرجة أنه أخرج مسدسه ووضعه على ركبته استعدادا لأطلاق الرصاص على الحمال إذا اقترب منه.

ويظن الحمال أن التاجر قد شرب الماء كله، ولذلك فإنه يرى من واجبه أن يعطيه الزمزمية التى أخذها من الدليل، خوفا من أن يقدم إلى المحاكمة لو أشرف التاجر على الموت من العطش فى حين أنه يحمل زمزمية مليئة بالماء.

وعندما يتقدم الحمال وفى يده الزمزمية ليعطيها للتاجر، يظن التاجر أن الحمال يحمل فى يده حجرا ليضربه به فيطلق عليه الرصاص ويرديه قتيلا.

فى الجزء الثانى من المسرحية نشاهد جلسة المحاكمة، إذ أن ارملة الحمال اقامت الدعوى على التاجر مطالبة بعقوبته وبالتعويض المادى، وإن كان التعويض لن يغنيها عن فقد زوجها شيئا. يحضر المحاكمة الدليل الذى كان قد التحق بالقافلة الأخرى التى كانت أيضا تريد الوصول إلى مدينة أورجا، وكذلك صاحب الفندق بمدينة هان، وهذان الاثنان يشهدان بطيبة قلب الحمال وأنه كان لايحمل أى ضغينة للتاجر بالرغم من سوء معاملة التاجر له.

إن أسئلة القاضى للتاجر وللشهود كانت تهدف إلى الإيحاء إلى التاجر بأن يعترف بسوء معاملته للحمال، تلك المعاملة التى تدفع أى انسان عادى، كما هى القاعدة، إلى الحقد على التاجر ومحاولة التخلص منه. وعلى ذلك فإن التاجر يكون فى حالة دفاع عن النفس عندما قتل الحمال متوهما أن الأخير كان سيقتله بالزمزمية - التى كان التاجر يظنها حجرا.

ويعترف التاجر بكل مافعله مع الحمال من الضرب والإهانة وتهديده إياه بالمسدس لكى يعبر النهر. ويبدو التعاطف واضحا بين هيئة المحكمة والتاجر. لقد كان من الطبيعى أن يحقد الحمال على التاجر، وكان من الطبيعى أن يعتقد التاجر بأن الحمال يريد قتله. صحيح أن الحمال استثناء من القاعدة الطبيعية لأنه لم يحقد !

على التاجر ولم يفكر فى قتله، ولكن يجب علينا ألا نأخذ بالاستثناء. ويؤمن التاجر على كلام القاضى بأن الأنسان يجب أن يلتزم بالقاعدة وليس بالاستثناء. وعندئذ ينشد القاضى:

العين بالعين هى القاعدة

من يطلب الاستثناء فهو مجنون

إذا مد عدوك يده ليسقيك

فلا تطمئن له إن كنت عاقلا.

ويسأل القاضى التاجر عما إذا كان قد حقق هدفه من رحلته إلى أورجا فيجيبه التاجر بالنفى لأنه وصل بعد فوات الأوان وبذلك فقد كل شئ. عندئذ ينطق القاضى بالحكم ببراءة التاجر لأنه كان فى حالة دفاع مشروع عن النفس، ففى مثل الموقف الذى وجد التاجر نفسه فيه يعتقد الانسان أن حياته مهددة. ولذلك فالمتهم برئ من التهمة الموجهة إليه والدعوى المرفوعة من أرملة القتيل مرفوضة.

وتنتهى المسرحية بأن ينشد الممثلون:

هكذا تنتهى حكاية رحلة

لقد رأيتم حادثا مألوفا

مما يقع كل يوم

ومع ذلك فنحن نطلب إليكم

أن تكتشفوا الأمر الغريب وراء الشيء المألوف

وتدركوا السر الغامض وراء ما يقع كل يوم

وتشعروا بالقلق إزاء كل شئ طبيعى

وتعرفوا الشذوذ الذى يستتر وراء القاعدة

وحيثما ظهر الداء لكم

ابحثوا له عن الدواء.

مقالات بقلم برتولت بريشت

هل المسرح الملحمى نوع من المؤسسات الأخلاقية؟

تبعا لفريدريش شيلر[١٦]، من المفروض أن المسرح مؤسسة أخلاقية، ولم يخطر على بال شيلر أنه عندما يجعل المسرح مؤسسة أخلاقية قد يدفع المشاهدين إلى خارج المسرح»

ولكن فريدريش نيتشه[١٧] هاجمه بعد ذلك قائلا إنه ينفخ فى بوق أخلاقى.بالنسبة لنيتشه كان أى اهتمام بالأخلاق مسألة مزعجة، أما بالنسبة لشيلر فكان مسألة ممتعة، وكان يعلم أنه لا شئ يجلب التسلية والرضا أكثر من نشر الأفكار، وكانت البوراجوازية قد بدأت فى تكوين أفكار الشعب.

أن ينظم الأنسان بيته، أن يربت على كتفه، أو أن يراجع الإنسان حسابه شئ محبب ومقبول جدا، ولكن أن يصف تدمير منزله، أو آلام ظهره، أو أن يدفع حسابا عليه فهذا شئ مزعج. هذه كانت نظرة نيتشه للأشياء بعد ذلك بقرن. كان لايميل إلى الأخلاق، تماما مثلما كان لايميل إلى شيلر.

وبالمثل كان يعترض على المسرح الملحمى بأنه يلتزم بالأخلاق أكثر مما ينبغى. ومع ذلك فإن المسائل الأخلاقية لم تحتل إلا المركز الثانى فى المسرح الملحمى الذى كان يهتم بالملاحظة أكثر من الأخلاق، بمعنى أنه كان يلاحظ أولا ثم كان يتبع ذلك بالناحية السميكة من الوتد، أى المغزى الأخلاقى للقصة. بالطبع نحن لانستطيع

الادعاء بأننا بدأنا ملاحظاتنا بسبب شهوة الملاحظة وبدون أى دافع عملى، لمجرد أن نُصابَ بصدمة من النتائج. وبلاشك كانت توجد فى مجتمعنا بعض المتناقضات المؤلمة، والأحوال التى لا تحتمل، وذلك ليس بسبب اعتبارات أخلاقية فقط. إن الاعتبارات الأخلاقية ليست هى فقط التى تجعل من الجوع أو البرد أو القهر أشياء لاتحتمل. وبالمثل فان الهدف من تحقيقاتنا لم يكن مجرد إثارة اعتراضات أخلاقية على تلك الأحوال بل اكتشاف الوسائل لازالتها. ولم نكن فى واقع الأمر نتحدث باسم الأخلاق ولكن نيابة عن الضحايا. وهذان فى الحقيقة شيئان مختلفان، لأن الضحايا كثيرا ماكان يقال لهم أن يقنعوا بقدرهم لأسباب أخلاقية. إن الأخلاقيين من هذا النوع يرون أن الإنسان موجود لممارسة الأخلاق، وليست الأخلاق موجودة لمصلحة الإنسان. وعلى ذلك يمكننا أن نستخلص مما سبق قوله إلى أى حد وبأى معنى يكون المسرح الملحمى مؤسسة أخلاقية.

هل يمكن أن يُعرض المسرح الملحمى فى أى مكان؟

إن الخاصة الكشفية للمسرح الملحمى، وتأكيده على الفضيلة يجعلانه قريبا من المسرح الأسيوى القديم، إذ أن الاتجاهات التعليمية توجد فى مسرحيات الأسرار[18] فى العصور الوسطى والمسرح الكلاسيكى الأسبانى، وأيضا فى مسرح اليسوعيين[19].

هذه الأشكال المسرحية كانت تعبر عن اتجاهات خاصة فى وقتها ثم اختفت باختفائها. وبالمثل فان المسرح الملحمى الحديث مرتبط باتجاهات معينة، ولذلك لايمكن عرضه فى كل مكان. إن غالبية الشعوب العظمى الآن غير مستعدة لأستخدام المسرح فى التخلص من مشكلاتها. إن لندن وباريس وطوكيو وروما تستخدم مسارحها لأغراض مختلفة تماما. وحتى الآن فإن الظروف المواتية للمسرح الملحمى والتعليمى لم توجد إلا فى أماكن قليلة ولفترة قصيرة من الوقت. وقد منع النظام النازى المسرح الملحمى بشكل نهائى.

إن المسرح الملحمى يتطلب مستوى تكنيكيا معينا بالإضافة إلى حركة اجتماعية قوية تهتم بمشاهدة المشكلات الحيوية بحرية تامة بقصد الوصول إلى حلول لها،وتستطيع الدفاع عن مصالحها ضد كل حركة مضادة.

إن المسرح الملحمى هو أوسع وأكبر محاولة لتحقيق مسرح حديث على مستوى جماهيرى كبير، وعليه أن يتغلب على كل الصعوبات الضخمة التى تواجه دائما القوى الحيوية فى مجالات السياسة والفلسفة والعلم والفن.

هل يمكن تصوير عالمنا الحاضر بوساطة المسرح؟

فى مناقشة حول المسرح أثار اهتمامى السؤال الذى أثاره فريدريش دورينمات عما إذا كان ممكنا أن نصور عالمنا الحاضر بوساطة المسرح. فى رأيى أن هذا السؤال يجب حذفه بمجرد طرحه. لقد مضى الزمن الذى كان يمكن فيه تصوير العالم بوساطة المسرح. إذا وجدت القدرة على خوض هذه التجربة.

لقد لاحظ أناس كثيرون أن التجربة المسرحية تضعف شيئا فشيئا، ولكن لايوجد أناس كثيرون يدركون الصعوبة المتزايدة لتصوير عالمنا المعاصر. ان هذا الإدراك هو الذى جعل بعضا منا من كتاب المسرح والمخرجين يبحثون عن وسائل فنية جديدة.

من المعروف أننى قمت بعدة محاولات لكى أجعل العالم الحاضر، والحياة الإنسانية الحاضرة فى نطاق الرؤية المسرحية.

عندما أكتب، فأنا أجلس على بعد بضع مئات من الياردات من مسرح كبير مزود بممثلين جيدين وكل الآلات الميكانيكية اللازمة، حيث أستطيع أن أجرب أفكارا متعددة مع عدد من المعاونين الشبان، فى حين أجد حولى على المناضد كتبا نموذجية بها آلاف الصور لإنتاجنا المسرحى مع وصف دقيق لمختلف المشكلات وحلولها الاحتياطية. وعلى ذلك كانت لدىّ كل الامكانيات، ولكنى لاأستطيع القول بأن الكتابة الدرامية التى أسميها «ليست أرسطوطالية»، وأسلوب التمثيل الملحمى الذى يناسبها هما الحل الوحيد. ومع ذلك ظهر لى شئ واحد بمنتهى الوضوح، وهو أن العالم الحاضر لايمكن أن يتعرض للناس المعاصرين إلا إذا وصف بأنه قابل للتغيير.

إن الناس فى عالمنا الحالى يقيمون الأسئلة تبعا لإجاباتها. وهم يهتمون بالأحداث والمواقف التى يستطيعون أن يفعلوا شيئا فى مواجهتها.

منذ بضع سنوات رأيت فى إحدى الصحف إعلانا يوضح تدمير طوكيو نتيجة لأحد الزلازل. معظم المنازل تحطمت، ولكن بعض المنازل الحديثة القليلة قاومت التدمير. كان عنوان الإعلان «الصلب قادم». وإذا قارنا بين هذا الأعلان والوصف الكلاسيكى الذى كتب عن ثورة بركان إتنا[٢٠] فاننا نجد أن هذا النوع من الوصف هو الذى يجب على الكاتب المسرحى فى القرن العشرين أن يتجنبه.

وفى عصر أصبح فيه العلم قادرا على تغيير الطبيعة إلى الدرجة التى يصبح فيها الجزء الأكبر من الأرض صالحا للسكنى، فإن المرء لايستطيع أن يصف الإنسان بأنه ضحية، وبأنه موجود فى بيئة ثابتة ولكنها غير معروفة. إننا لايمكن أن نفهم قوانين الحركة إذا نظرنا إليها من خلال وجهة نظر كرة التنس! لأنه بسبب جهلنا لطبيعة المجتمع الإنسانى - على عكس الطبيعة بوجه عام - فإننا نواجه الآن (كما أكد لى ذلك العلماء المختصون) بالتدمير الكامل لهذا الكوكب الذى جُعل بشق الأنفس صالحا للعيش فيه. وأعتقد أنه سوف لايثير دهشتكم أن أقول إن مسألة وصف العالم هى مسألة اجتماعية. لقد تمسكت بهذا الرأى عدة سنوات، والآن أعيش فى حالة حيث يبذل مجهود كبير لتغيير المجتمع. قد لاتوافقون على الوسيلة المتبعة لذلك، كما قد لاتتقبلون هذا الشعار الخاص بعالم جديد، ولكنكم مع ذلك لايساوركم الشك بأن هذه الحالة التى أعايش فيها تغيير العالم وتغيير الحياة الإنسانية بأكملها يجرى العمل فيها على قدم وساق. وربما توافقوننى على أن العالم الحاضر يمكن أن يتقبل التغيير.

وفى هذه المقالة القصيرة قد يكون كافيا أن أسجل رأيى بأن العالم الحالى يمكن تصويره حتى على المسرح، ولكن فقط فى حالة ما إذا كان مفهوما أنه قادر على التغيير.

(كتبت فى عام ١٩٥٥ قبل وفاته بعام)

الهوامش

(١) كنوت هامسون (١٨٥٩ ـ ١٩٥٢) كاتب نرويجى. كتب عدة روايات من أهمها رواية «نمو التربة» التى حصل بسببها على جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٢٠.

(٢) ترومان هو رئيس الولايات المتحدة الأمريكية الذى أمر بالقاء القنبلتين الذريتين على هيروشيما وناجازاكى لإرغام اليابان على الاستسلام أثناء الحرب العالمية الثانية فى عام ١٩٤٥.

(٣) عقد هذا المؤتمر بين ترومان (رئيس الولايات المتحدة الامريكية) وستالين (رئيس الاتحاد السوفيتى) وتشرشل (رئيس الحكومة البريطانية) بمدينة بوتسدام وهى تقع جنوب برلين وتسمى «فرساى الألمانية».

(٤) فى هذا إشارة إلى مسرحيته «النائب».

(٥) هوجو فون هوفما نستال (١٨٧٤ ـ ١٩٢٩) أديب نمسرى مشهور كتب الشعر والروايات والمسرحيات والمقالات.

(٦) إدجار ألان بو (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) كاتب أمريكى، وهو عبقرية معذبة ذات خيال غريب، وكاتب قصص غاية فى الغرابة.

(٧) فيلهلم جريم (١٧٨٦ ـ ١٨٥٩) كاتب ألمانى مؤلف قصص شعبية ألمانية بالاشتراك مع أخيه جاكوب (١٧٨٥ ـ ١٨٦٣).

(٨) فرانزكافكا (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) كاتب تشيكى يكتب باللغة الألمانية وتعبر أعماله عن عبث الوجود الإنسانى.

(٩) هذه اللوحة التى رسمت بألوان الأبيض والأسود والرمادى تعبر عن الصدمة العميقة لدى الفنان بسبب تدمير هذه المدينة بمنطقة الباسك بأسبانيا بواسطة طائرات فرقة الكوماندوز الألمانية أثناء الحرب الأهلية الاسبانية فى عام ١٩٣٧.

(١٠) بابلو بيكاسو (١٨٨١ ـ ١٩٧٣) احد كبار رواد فن التصوير فى القرن العشرين.

(١١) باتريس لومومبا (١٩٢٥ ـ ١٩٦١) تولى السلطة فى الكونغو بعد جلاء البلجيكين عنها فى عام ١٩٦٠، كان يؤيد وحدة الكونغو، ولكنه عزل ثم نقل إلى كاتانجا حيث قتل فى عام ١٩٦١.

(١٢) جون فيتزجيرالد كينيدى (١٩١٧ ـ ١٩٦٣) تولى رئاسة الولايات المتحدة الأمريكية فى عام ١٩٦٠، وقتل فى ظروف مازالت غامضة حتى الآن فى مدينة دالاس فى عام ١٩٦٣.

(١٣) نوريمبرج مدينة ألمانية فى ولاية بافاريا عقدت فيها محاكمات مجرمى الحرب العالمية الثانية من النازيين من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٤٩.

(١٤) أوشفيتس مدينة فى بولندا اقيم فيها معسكر نازى للإبادة الجماعية من عام ١٩٤٠ ـ ١٩٤٥. وقد حوكم المسئولون عن هذا المعسكر فى مدينة فرانكفورت الألمانية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

(١٥) تيودور مومزن (١٨١٧ ـ ١٩٠٣) مؤرخ ألمانى حصل فى عام ١٩٠٢ على جائزة نوبل للأدب عن كتابه الذى صدر فى خمسة أجزاء عن تاريخ روما.

(١٦) فريدريش شيلر (١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) كاتب المانى اهتم بكتابة المسرحيات التاريخية مثل وليم تل، ومارى ستيورات، دون كارلوس وغيرها.

(١٧) فريدريش نيتشه (١٨٤٤ ـ ١٩٠٠) فيلسوف ألمانى أسس نظريته الفلسفية على أساس الطاقة الحيوية وقوة الإرادة التى ترفع الإنسان حتى يصل إلى مرتبة الإنسان الأعلى (السوبارمان). وكان لفلسفته تأثير كبير على العنصرية الجرمانية والمناداة بتفوق الجنس الآرى.

(١٨) مسرحيات الأسرار هى التمثيليات التى كانت سائدة فى العصور الوسطى وتستمد موضوعاتها من الكتاب المقدس، كما كانت تعنى بنوع خاص بالتمثيليات التى تعالج حياة السيد المسيح.

(١٩) اليسوعيون طائفة دينية أسسها القديس أجناس دى لويولا فى عام ١٥٤٠ لمقاومة الهراطقة وخدمة الدين المسيحى.

(٢٠) بركان يقع فى الجزء الشمالى الشرقى من جزيرة صقلية.

الفهرس

صفحة

الفصل الثالث

مارتن فالزر مؤرخ الحياة اليومية فى ألمانيا

الفصل الرابع

رولف هوخهوت والتسجيلية الأخلاقية

الفصل الخامس

بيترفايس والاشتراكية الإنسانية

الفصل السادس

هاينار كبيهارت ومسئولية الفرد من الناحية الأخلاقية

الفصل السابع

فرانتس كسافر كروتس ومسرح التبلد والجريمة

الفصل الثامن

ديتر فورته وصيحة الحرية

الفصل التاسع

بوتو شتراوس المصور الفوتوغرافى لألمانيا

الفصل العاشر

برتولت بريشت والمسرح الملحمى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٩/٢٣١٢

I.S.B.N 977 - 01 - 6079 - 2

المسرح الألماني المعاصر مسرح يتدفق بالحياة والازدهار والمسارح مزودة بأحدث الابتكارات في مجال تكنولوجيا المسرح ويمده بالنصوص في الوقت الحالي أكثر من خمسين مؤلفا فى ألمانيا، والنمسا، وسويسرا، ويعالج هؤلاء المؤلفون جميع القضايا السياسية والاقتصادية والإنسانية، مثل قضية الحكم الشمولي وحقوق الإنسان، وجرائم الحكم النازى، وقضايا الشباب والإدمان، وغير ذلك من القضايا المعاصرة الملحة.

